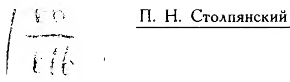
П. Н. СТОЛПЯНСКИЙ

СТАРЫЙ ПЕТЕРБУРГ

МУЗЫКА И МУЗИЦИРОВАНИЕ В СТАРОМ ПЕТЕРБУРГЕ



ИЗДАТЕЛЬСТВО „МЫСЛЬ“
ЛЕНИНГРАД • 1926



П. Н. Столпянский

СТАРЫЙ ПЕТЕРБУРГ

МУЗЫКА и МУЗИЦИРОВАНИЕ В СТАРОМ ПЕТЕРБУРГЕ

ИСТОРИЧЕСКИЙ ОЧЕРК

С иллюстрациями

ИЗДАТЕЛЬСТВО „МЫСЛЬ“
ЛЕНИНГРАД—1925

Тип. «Красной Газетой», им. Володарского, Ленинград, Фонтанка, 57.
Ленинградский Гублит № 23472. Напечатано 2000 экз.—11.
Заказ № 151.

ПРЕДИСЛОВИЕ.

Предлагаемая вниманию читателей работа задумана была очень давно—часть ее была напечатана в журнале «Музыкальный современник» $19^{15}/_{16}$ №№ 1, 2, 3, 6, 7 и $19^{16}/_{17}$ № 1, конец также в журнале «Музыкальная летопись» 1923 № 2.

Она не является законченною, это скорее собрание материалов, изложенных в удобочитаемой форме, причем автор, как он неоднократно подчеркивает и в самом тексте, интересовался не самою «музыкою», как таковою, не историей музыки, а отношением к «музыке» обывателя былого Петербурга. Таким образом и эта работа являясь страничкою из жизни старого Петербурга, переменившего теперь свое имя, должна послужить пособием для будущего историка.

Рассматриваемый автором период заключен от года основания Петербурга до конца Николаевской эпохи, весьма понятно поэтому, что в работе почти не говорится о рабочем классе. В описываемый период времени «музыка и музицирование» считались достоянием исключительно господствующих классов.

В заключение автор думает, что его работа, основанная исключительно на первоисточниках, освободит будущего историка музыки от необходимости обратиться к этим первоисточникам. Они подробно и точно цитированы на страницах этой книги.

П. Н. Столпянский.

ГЛАВА ПЕРВАЯ.

К хронологии концертов за XVIII век.

Театральные и музыкальные развлечения в России получили свое начало при дворе и очень скоро вошли в церемониал этого двора. И если концерты, музицирования, устраиваемые при дворе и являлись для императриц — не забудем, что почти все три четверти XVIII века у нас царили императрицы — развлечением, удовольствием, то для верноподданных они были далеко не таковыми, а скорее еще повою и довольно тяжелою повинностью. Посещение этих музыкально-театральных развлечений было строго-обязательно: чуть ли не каждый год, а иногда и несколько раз в год, появлялись высочайшие указы правительствующему сенату [1]): «о назначении в императорском Оперном доме трех представлений в неделю, а именно, по средам — итальянских интермедий, по вторникам и пятницам—французских комедий.» Сенат распубликовывал эти указы, они рассылались «за подписью» во все правительственные учреждения и подлежали «неукоснительному» исполнению. Менялись дни представлений, изменялись самые представления: вместо итальянской интермедии шла русская трагедия, но сущность дела оставалась та же самая: — посещение императорского театра было обязательно и манкирование могло вызвать «Высочайший гнев»—а попасть под «высочайший гнев» в лучшем случае означало от'езд из Петербурга, удаление в какую нибудь захудалую вотчину, но дело могло кончиться и гораздо серьезнее.

Попав в Оперный императорский дом, зритель должен был подчиниться ряду установившихся и постоянно устанавливаемых правил. Вот одно из них наиболее характерное [2]): «о пропуске в Оперный дом во время французских комедий лейб гвардии штаб и обер-офицерских и напольных полков штаб офицерских жен, которые прежде помещались вверху, в партер».

Существовало как бы особое местничество—места занимались соответственно рангу и чину мужа и, быть может, не одна красавица вместо того, чтобы наслаждаться, как «природный

[1]) Опись сенатских указов Баранова № 10975.
[2]) Журнал дежурных генерал-ад'ютантов 1752 г. стр. 297.

русский тенор Марко Портурацкой» выводит рулады, сгорала от зависти, что ее подруга сидит ближе к царской ложе, а ей приходится занимать место, выражаясь по современному — «на галерке»...

А наряды... боже, сколько забот, сколько треволнений вызывали эти наряды: «в темноцветных платьях» вообще не показываться при дворе [1]) — темный цвет напоминал траур, траур наводил на мысль о смерти, а страх перед смертью был невероятен у «веселой царицы Елизабет», превращавшей из-за этого страха ночи в день; «робы иметь величиною поменьше тех, что на больших куртагах бывают» [2]), — все нужно было помнить, все нужно было предусмотреть, и хотя бы зеркало — этот вечный спутник женщины — ясно и убедительно говорило — наряд не к лицу, светлое платье выказывает ярко неуклюжесть фигуры, эта неуклюжесть скроется при темном цвете — но «в темноцветных платьях вообще не являться».

Понятно, что все эти и ряд им подобных мелких подчеркиваний и правил этикета отравляли то удовольствие, которое могло принести театрально-музыкальное развлечение; ничего подобного не могло быть на частном представлении, на том представлении, куда человек пошел, купив билет, пошел потому, что ему хотелось а не потому, что существовал известный высочайший указ.

Отсюда желательно, конечно, разрешить вопрос, когда же у нас начались эти частные представления и, суживая еще вопрос, когда был дан первый частный концерт. Но, почти наверняка можно сказать, что этот вопрос так и останется вопросом, вполне утвердительного ответа мы на него не получим и вот почему. Излюбленным способом об'явлений, которыми различные иностранные знаменитости, навещающие северную Пальмиру, извещали обывателей последней, что они, эти знатные иностранцы, прибыли сюда и хотят или просвещать, или изумлять или просто увеселять, были так называемые летучки, т. е. листки бумаги, около осьмушки писчего листа, на которых крупным жирным шрифтом печаталось то или иное об'явление. Эти летучки прежде всего расклеивались на некоторых наиболее людных местах, каковыми были — площадка около Гостиного двора, там, где была городская дума, площадка около нынешнего Народного, а тогда Зеленого, а впоследствии Полицейского моста, где был первый гостиный или мытный двор, на петербургской стороне — Сытный рынок, на Васильевском острове — ржевский питейный дом: угол 1-ой линии и большого проспекта и т. д. Но кроме расклейки этих летучек, или вернее расклейка этих летучек была второстепенным делом, а прежде всего или сам артист, или его антре-

[1]) Журнал дежурных Генерал-ад'ютантов 1751 г. стр. 260.
[2]) Опись сенатских указов Баранова № 10740.

пренер или особо нанятое им лицо раз'езжало по городу, заезжало к известным меценатам, богатым людям, домовладельцам и т. п. и развозило с униженными поклонами, просьбами эти летучки. Они читались, просматривались и бросались. Если у нас, в государственных книгохранилищах, в Публичной и Академической библиотеках, не сохранилось полного комплекта С. Петербургских Ведомостей, единственной русской газеты с 1728 года, то конечно, о собраниях летучек не приходится и говорить—случайные, единичные экземпляры имеются в некоторых частных коллекциях. Таким образом: мы видим, что главный источник, которым нужно было пользоваться для определения времени первого частного концерта, не может быть нами использован, по той простой причине, что он не сохранился. И мы можем пока только утверждать, что на столбцах С. Петербурских Ведомостей первое об'явление о частном публичном концерте появилось 10 июля 1746 года. Текст этого об'явления был нижеследующий [1]:

По полудни в 7 часу приезжий бассист в доме генерала Загрязского, подле немецкой комедии, будет петь концерты с музыкою, чего ради желающие его слушать могут приходить в означенный дом с платежом по 1 рублю с персоны».

Приезжий бассист—так называл себя певец басс—не указал в об'явлении своей фамилии, она остается для нас неизвестною, быть может, это был «бассист Фишер», имя которого встречается приблизительно в это же время в списке лиц, от'езжающих из Петербурга [2], или певец Басерини, о котором имеется упоминание в одном из следующих концертов [3], но в точности мы также не можем установить фамилию певца. Затем, для царствования императрицы Елизаветы Петровны мы нашли указания только на три концерта: первый—10 июля 1746 года, текст об'явления которого мы привели выше, следующие два концерта были 7 октября 1748 года и 28 июня 1750 года. Считаем уместным также процитировать текстуально обявления и об этих последних двух концертах. О первом концерте писалось:

«По желанию некоторых охотников до музыки, здесь, по средам, пополудни с 7 часов, в доме князя Гагарина, на Адмиралтейской стороне, в большой Морской, против немецкого комедиального дома, играть будут концерты по Итальянскому, Аглинскому и Голландскому маниру. Со слушателей будет брано по рублю за человека и никто без билета пущен туда быть не имеет, а петь станут на итальянском, русском, аглинском и немецком языках. Чего ради все знатные господа, купцы, мещане соблаговолят туда приходить для слушанья, а пьяные лакеи, бездельные женщины туда пускаемы быть не могут».

[1] «С.-Петербургские Ведомости» 1746 г. стр. 334.
[2] Там же 1747 г. стр. 200.
[3] Там же 1750 г. стр. 406.

Об'явление второго концерта более короткое:

«На сей недели, в четверток (28 июня 1750 года) пополудни в 9 часу, у госпожи Кершин, в доме, где прежде были концерты у г. Бассерини, против Адмиралтейского луга, играны будут концерты, а с персоны брано будет по рублю, но служители туда пусканы не будут».

Затем в наших материалах идет большой пропуск—указания на концерты, об'явления о них на столбцах С. Петербургских Ведомостей начинают более или менее точно появляться лишь с шестидесятых годов. Чем об'яснить такой пропуск мы затрудняемся, некоторые обстоятельства, положим, могут быть отмечены: прежде всего действовала и та причина, на которую мы указали в начале нашей работы—замена газетного об'явления «летучкою», даже, быть может, в то время считалось и неприличным «пропечатывать себя» и к печатанию об'явления прибегали лишь те, кто не надеялись, что слух о их приезде не в достаточной степени распространился по столице; наконец, имело силу и следующее обстоятельство: в первые годы своего царствования императрица Екатерина II надолго уезжала из Петербурга: сперва на коронацию в Москву, далее в путешествие по Волге и т. д. С от'ездом двора жизнь в северной столице, по указаниям современников, замирала, Петербург совершенно пустел — и весьма естественно, что иностранные артисты не рисковали приезжать в столицу; затем, первые года царствования императрицы Екатерины II, особенно за границею, считались тревожными, ожидалось повторение переворота 28 июня 1762 года, следовательно, опять таки, приезжать в С. Петербург было небезопасно. Безусловно эти обстоятельства сыграли известную роль в уменьшении числа концертов, но все таки концерты, хотя изредко, но бывали, — очевидно или не сохранилось о них сведений или мы не могли найти эти сведения.

Хронология за дальнейший промежуток времени будет следующая:

1769 год концерты были 12, 19 Апреля и 2 Мая «Концерты в особливом плане» [1]).

1770 год: концерты по субботам великого поста, начиная с 5 Марта [2]).

1774 год: концерты по понедельникам и четвергам великого поста, начиная с 11 Марта, 25 Марта Stabat Mater Перголезе 6 Октября скрипач Кормье [3]).

1775 год: 16 апреля концерт в Английском театре [4]).

[1]) «С.-Петербургские Ведомости» 1769 г. №№ 20, 32, 34, 36.
[2]) Там же 1770 г. № 19.
[3]) Там же 1774 г. №№ 17, 20, 24, 78.
[4]) Там же 1775 г. № 29.

1776 год: 30 Января концерт скрипача Лолли, 3 Марта концерт в английском театре, 17 Марта второй концерт Лолли [1]).
1777 год: 21 Марта концерт певца Франсоа Сандали; 4 Апреля концерт скрипача Фалигзе Сартори: второй концерт



Изображение Орфея 1789 г.

Сартори; 18 Сентября концерт на фаготе Цулло; 2 Октября последний концерт Сартори; 18 Декабря концерт на театре Ягужинского в пользу Андреоли [2]).

---

1) «С.-Петербургские Ведомости» 1776 г. №№ 9, 18, 22.
2) Там же 1777 г. №№ 23, 26, 31. 74, 77, 100.

1778 год: 8 Марта Stabat Mater Перголезе; 14 Марта концерт благородного собрания; 28 Сентября концерт певца Сартори; 20 Октября концерт Пезибли. 23 Октября концерт Сартори; 26 Октября концерт Пезибли; 13 Декабря концерт Комаскино [1]).

1779 год: концерты Пезибли по вторникам великого поста начиная с 18 Февраля; 18 Февраля — Stabat Mater Перголезе; 23 Февраля начало концертов известного «общества итальянцев»; 26 Февраля — Te Deum Грауна первая половина; 1 Марта Te Deum Грауна вторая половина; 2 Марта—концерт общества итальянцев; 5 Марта—Salve Regina Госсе; 8 Марта — Страсти Господни Жомелли; 16 Марта—концерт итальянского общества; 19 Марта—концерт Пезибли; 23 Марта — концерт итальянского общества; 24 Марта—концерт Пезибли; 10 Октября — концерт в немецком театре; 15 Октября — концерт великанши Гаук; 27 Ноября—концерт Пезибли; 28 Ноября—концерт Андреоли; 17 Декабря — концерт Пезибли; 20 Декабря — оратория Les Israélites sur la montagne D'Oreie [2]).

1780 год: 17 Января—концерт Пезибли; 8 Марта—концерт Хандошкина; 12 Марта—концерт Хандошкина; 15 Марта—концерт на немецком театре; 19 Марта—первый из трех концертов Лолли; 26 Марта — первый из двух концертов Комаскино; 22 Марта—концерт Хандошкина; 23 Марта—начало подписных пяти концертов содержателя Маттея; 27 Марта—второй концерт итальянских артистов; 5 Апреля—концерт на немецком театре и концерт Комаскино; 1 Ноября — концерт кларнетиста Бера; 8 Ноября—второй концерт Бера; 20 Ноября—концерт на фаготе Буллъянте; 3 и 13 декабря—концерт Пезибли [3]).

1781 год: 11 и 14 Марта концерты придворных певчих; 11 Ноября—первый концерт на контрабасе виртуоза Кемфера; 17 Ноября—концерт португальских певцов; 18 Ноября—второй концерт Кемфера [4]).

1782 год: 26 февраля концерт в Литеральном кабинете; 31 Марта и 7 Апреля—концерты Пезибли; 1 Июня—концерт перед от'ездом виртоузов Фишера и Кемфера; 3 Октября—концерт скрипача Зара; 10 Декабря—концерт скрипача Лолли [5]).

1783 год: 14 Января—концерт Буллъянте; 21 декабря—концерт братьев Турнеров [6]).

1784 год: концерт директора бернигейм-штейнфуртской капеллы Клефлера; 5 Марта—концерт Лолли; 4 Апреля—концерт

[1]) «С.-Петербургские Ведомости» 1778 г. стр. 114, 240, 1040, 1087, 1118, 1150, 1321.

[2]) Там же 1779 г. стр. 174, 185, 214, 222, 237, 251, 252, 268, 284, 319, 340, 356, 1227, 1268, 1413, 1419, 1497, 1536.

[3]) Там же 1780 г. стр. 46, 235, 246, 247, 258, 262, 293, 295, 310, 359, 981, 1044, 1085, 1122.

[4]) Там же 1781 г. стр. 136, 626, 650.

[5]) Там же 1782 г. стр. 104, 183, 703, 964.

[6]) Там же 1783 г. № 2, 100.

братьев Турнеров; 13 Апреля — концерт скрипачки Сирмень; 21 Ноября—концерт скрипачки Сирмень; 26 Ноября — концерт певицы Тоди [1]).

1785 год: 6 Сентября — начало концертов музыкального собрания; 27 Октября—концерт флейтистки Католди Чумани [2]).

1786 год: 10 Марта—концерт на валторнах братьев Бек; 17 Декабря—концерт на арфе Немечина; 18 декабря—концерт в Аничковом дворце; 22 Декабря—концерт виртуоза Гартлина; 28 Декабря—концерт Шоген [3]).

1787 год: 19 Марта—концерт певца разных арий Доменика Доменикини [4]).

1788 год: 24 Января—концерт флейтиста Гартмана; 14 Февраля — второй концерт его же; 31 Марта — концерт аббата Фоглера; 6 Мая—второй концерт Фоглера; 2 Сентября—начало еженедельных концертов музыкального клуба [5]).

1789 год: 1 Апреля—концерт Гримма [6]).

1790 год: 24 февраля—концерт в Аничковом доме; 9 Октября—концерт Шульц, ученицы Моцарта [7]).

1791 год: 25 Марта —концерт на гармонике Отто Пивеса [8]).

1792 год: 16 Марта—концерт Гансен; 6 Августа— концерт на малом театре; 23 Ноября—концерт Пильтена; 19 Декабря—концерт на малом театре [9]).

1793 год: 2 Января—концерт на малом театре; 3 Января—второй концерт скрипача Пильтена; 16 Марта—концерт Гесслера; 30 Марта — концерт Гюллона; 3 Апреля — концерт на малом театре; 8 Апреля—концерт Стошпкер; 13 Апреля—концерт Гесслера [10]).

1794 год: 28 Февраля — начало концертов «дирекции над здешними зрелищами» во время великого поста; 7 Марта—концерт Сартия; 22 Марта—концерт на малом театре; 29 Марта—концерт Сартия; 22 Апреля — концерт басиста Вундера; 13 Мая—концерт кларнетиста Стадлера; 25 Сентября—концерт скрипачки Спелей; 20 Октября — второй концерт Спелей; 20 Декабря —концерт кларнетиста Маннтейна; 27 Декабря—концерт Дюлона; 29 Декабря — концерт на большом театре [11]).

1795 год: 20 марта — концерт фортепианиста Бродского; 7 ноября — концерт Леара [12]).

---

1) «С.-Петербургские Ведомости» 1784 г. стр. 117, 167, 246, 463, 833, 912.
2) Там же 1785 г. стр. 1310, 1601.
3) Там же 1786 г. стр. 246, 1265, 1275, 1291.
4) Там же 1787 г. стр. 316.
5) Там же 1788 г. стр. 45, 117, 351, 476, 990.
6) Там же 1789 г. стр. 378.
7) Там же 1790 г. стр. 245, 1305.
8) Там же 1791 г. стр. 402.
9) Там же 1792 г. стр. 437, 1224, 1831, 1965.
10) Там же 1793 г. стр. 67, 409, 495, 545, 616, 617.
11) Там же 1794 г. стр. 365, 428, 512, 722, 843, 1733, 1966, 2261, 2277.
12) Там же 1795 г. стр. 481, 1954.

1796 год: 2 февраля — концерт Антолини; 1 апреля — концерт Мозиера [1]).

1797 год: 2 сентября — концерт в обществе любителей [2]).

1798 год: 5 февраля — концерт Бервили; 5 марта — концерт Сартия; 17 марта — концерт гармонистки Кирагеснер; 26 марта — ораториум; 1 апреля — второй концерт Кирагеснер; 7 апреля – концерт на каменном театре; 29 апреля — концерт бассиста Вундера [3])

1799 год: 12 августа — концерт на Малом театре [4]).

Вот далеко не полный, повторяем, хронологический перечень бывших в С.-Петербурге в XVIII веке концертов. Мы вполне ясно сознаем неполноту нашего списка, и если позволили себе его опубликовать, то прежде всего, как первую попытку составить подобный список, а затем еще и потому, что, несмотря на свою неполноту, он все-таки содержит указание на 137 концертов XVIII столетия и, несмотря на свою неполноту, дает возможность наметить те характерные особенности, которыми отличались наши общественные удовольствия и о которых уже в 50-х годах XIX столетия писали [5]):

«Наши общественные удовольствия имеют определенные фазисы, которые каждый год остаются почти неизменными, не только в общем своем характере, но и в частностях. На этом основании ежегодно можно предсказывать заранее, какая новость в то или другое время выдается вперед».

Это замечание, высказанное «Северною Пчелою», можно было применить и к Петербургу XVIII века. И в старом Петербурге увеселения шли как бы по определенной программе, и уже с царствования Екатерины II определилось время для концертного сезона — великий пост, и большинство концертантов подчинялись этому правилу и только в редких случаях решались давать концерт вне сезона. Между тем, подчиняться этому правилу для приезжающих знаменитостей было не так легко, как это может показаться. Самое удобное сообщение с Петербургом — окном в Европу — было весною и летом, когда в Петербург можно было доехать с кораблями за сравнительно небольшую плату—эти корабли везли в Петербург всякие иностранные товары или даже шли пустыми за русским сырьем. И большинство иностранцев приезжало в это время в Северную Пальмиру и, если, прожив лето, осень и зиму, не могло устроиться, не находило выгодным оставаться, на следующую весну уезжало с теми же кораблями обратно nach Vaterland. Зимний путь в Петербург «на перекладных», т. е. по почтовому тракту, или «на долгих», т. е. на своих или наемных

[1]) «С.-Петербургские Ведомости» 1796 г. стр. 198, 550.
[2]) Там же 1797 г. стр. 1528.
[3]) Там же 1798 г. стр. 234, 405, 475, 596 ,610, 788, 1112.
[4]) Там же 1799 г. стр. 1225.
[5]) «Северная Пчела» 1853 г. № 55.

одних и тех же на весь путь лошадях, был и очень продолжителен и очень утомителен, наконец, и не безопасен — по дорогам, даже по почтовым трактам пошаливали, и очень часто проезжающие лишались не только кошелька, но и жизни. Наконец, была и чисто специфическая причина трудности приезда в Петербург к концертному сезону, к великому посту — русская ледяная зима пугала итальянских соловьев, страшила их и, конечно, не без основания: многие из приезжавших в Россию не могли перенести нашего климата и находили здесь могилу: вспомним хотя бы Бозио.

Но не смотря на все эти серьезные причины - препятствия, иностранные знаменитости должны были подчиняться выработанному обычаю — и «концертный сезон» со времени царствования императрицы Екатерины II совместился с великим постом, когда по церковным законам, собственно говоря, не должно было быть никаких развлечений.

В царствование императора Александра I мы наблюдаем увеличение «концертного сезона», часть концертов переносится на глубокую осень или даже начало зимы. Это нововведение пришлось по вкусу петербуржцам и время для концертного сезона увеличилось: концерты стали даваться в октябре — декабре, в январе и феврале концертов обыкновенно не было, затем весь пост шли непрерывные концерты.

Наконец, в царствование императора Николая I явилось следующее нововведение — музыкальные развлечения летом, настоящие, типические «музицирования». Начало этому виду музицирования было положено проведением Царскосельской железной дороги и устройством Павловского вокзала: необходимо было усилить провозность железной дороги, увеличить число пассажиров — приманкою сделали Павловский вокзал с его оркестровыми вечерами. Дальнейший толчок к увеличению и размножению летних музицирований, как это и не покажется странным на первый взгляд — дал 1848 год. На Западе разразилась революция, в России беспощадно косила тысячами жертв холера, настроение Петербурга было тревожно-смутное — и для успокоения петербуржцев Излер, как кажется, не без поддержки со стороны правительства, открыл свои «Минеральные воды» в Новой деревне, где петербуржцы, плавая в море звуков, начиная от оркестров Германа и других приезжих капельмейстеров вплоть до диких таборов цыган, забывали думать о холере, и о французской революции. Но об этих музицированиях речь будет особо, ниже.

Таким образом, к концу рассматриваемого нами периода (царствование Николая I) схема петербургских увеселений более или менее выработалась в следующем виде: позднею осенью, до рождества давалось несколько концертов наиболее выдающихся артистов, затем до великого поста шел перерыв, великий пост посвящался исключительно концертам.

Эти концерты были двух видов: их давали или частные лица, обыкновенно наезжавшие знаменитости, и очень редко русские артисты, для пополнения своего бюджета или для той же цели, устраивала такие концерты и театральная дирекция; второй род концертов был благотворительный концерт, даваемый различными обществами и учреждениями. Между этими концертами один — 19 марта — приобрел историческую известность: мы подразумеваем концерт в пользу инвалидов. На пасхе, ранней весною снова наступало затишье, в это время рисковали устроить концерт только артисты с громадным именем. Затем, с 1 мая начиналось летнее музицирование, но уже не в самом Петербурге, а в его окрестностях.

Теперь нужно ответить, прежде чем переходить к рассмотрению любопытнейших подробностей и деталей, на следующие два вопроса — где давались концерты, т. е. выяснить бывшие помещения для концертов и как давались концерты, т. е. время начала концерта, входная плата, продолжительность концертов; между прочим, к этой же группе должно относиться и выявление вопроса, который я позволю себе назвать несколько может быть напыщенно, но очень подходяще по сути вопроса — театральные восторги былых лет.

Таким образом, мы переходим к выяснению вопроса о концертных помещениях в Петербурге в XVIII и первой половине XIX века.

ГЛАВА ВТОРАЯ.

Помещения для концертов в старом Петербурге.—Две главные группы — случайные и специальные. — Их перечисление и характеристика.

Самый главный, существенный вопрос при устройстве концерта — найти для него подходящее помещение. Если в наши дни концертанты испытывают большое затруднение в отыскании помещения, то в XVIII веке разрешение этого вопроса было еще мудренее, и нередко концертант, объявив о своем концерте, несколько раз изменял назначенный день и, в конце концов, не отыскав помещения, извещал публику нижеследующим об'явлением [1]):

«Бем, сим почтенно публику уведомляет, что обещанной им концерт по некоторым препятствующим в том обстоятельствам не может быть дан, почему все те особы, кои взяли уже билеты, могут получать обратно свои деньги».

Концерты были делом новым, тогда как к театральным представлениям петербуржец уже привык и усердно посещал «немецкий театр», помещавшийся на нынешней улице Герцена, недавно Большой Морской, а тогда Большой Гостиной улице,

[1]) «С.-Петербургские Ведомости» 1782 г. стр. 232.

на том месте, где теперь возвышается дом общества поощрения художников. И концертанты первое время устраивают свои концерты именно около этого немецкого театра, очевидно, в надежде, что зритель скорее пойдет по знакомой ему дорожке.

Действительно, в цитированном уже нами об'явлении 1746 г. говорится «подле немецкой комедии», в об'явлении 1748 года читаем [1]): «против немецкого комедиального дома» и т. д. Очевидно, нанять самый «комедиальный» дом, самый немецкий театр концертанты не решались, так как на концерты публика ходила в гораздо меньшем количестве, чем в театр—и петь или играть при пустом зале не особенно приятно—и, кроме того, сбор за концерт едва ли бы окупил плату за помещение.

И концертанты стали обращаться к милости тогдашних вельмож-меценатов, уже обладающих значительными палаццами — уступить для концерта свою залу. Отказы, если и бывали, то редко. И первый концерт, отмеченный нами в царствование Екатерины II, был [2]) в «состоящем близ Летнего дворца доме его сиятельства князя Барятинского» — этот дом почти в неприкосновенном виде сохранился до наших дней: бывший дом министерства юстиции на бывшей Итальянской улице.

Большую помощь концертантам оказывали графы Строгановы — в зале их знаменитого дворца, построенного Растрелли на Невском проспекте у Полицейского моста, происходил ряд концертов в XVIII веке [3]).

Затем, когда Аничков дворец, приобретенный императрицей Екатериной II у графа Разумовского, был подарен князю Потемкину, а последним продан откупщику Шемякину, как в самом дворце, так и в особой садовой галлерее — ее не существует в настоящее время, она помещалась приблизительно там, где теперь находится памятник Екатерине II - раздавались очень часто и звуки различных инструментов и пение самых разнообразных артистов [4]).

Наконец, и третий большой дом с большою залою — Пажеский корпус, а тогда приобретенный в казну канцлера графа Воронцова, так называемый «канцлеровский дом» давал приют музыкальным знаменитостям. Зала в этом доме была несколько неудобна и мы читаем в извещении 1779 года [5]):

«Незибль (один из интереснейших концертантов XVIII века), приметя, что во время последнего концерта, по причине отверзтых окон в верхнем этаже зала, где были рублевые места, заглушались как голоса, так и музыкальные инструменты, ста-

[1]) «С.-Петербургские Ведомости» 1748 г. стр. 698.
[2]) Там же 1769 г. № 20.
[3]) Смотри, например, «С.-Петербургские Ведомости» 1778 г. стр. 114, 240; «С.-Петербургские Ведомости» 1779 г. стр. 214, 237, 251.
[4]) Смотри, например, «С.-Петербургские Ведомости» 1779 г. стр. 251.
[5]) Там же 1779 г. стр. 237.

рался отвратить оное неудобство и сделал на сей конец в самом зале такое распоряжение, что желающие слушать сей концерт могут по желанию своему избирать место как в червонец, так и в полтора рубля».

Вышеупомянутые вельможи меценатствовали и отдавали свои танцевальные или парадные залы артистам, конечно, даром, но уже и в то время был аристократ граф Ягужинский, который, устроив у себя в доме помещение для настоящего театра с постоянною сценою, партером, ложами, сдавал этот театр желающим за деньги. Дом Ягужинского в настоящее время перестроен в почтамт.

Выгоду от сдачи зала под концерты не замедлили учесть трактирщики того времени и стали приспособлять свои помещения для этой цели. Концерты стали даваться и в Виртембергском трактире на улице Гоголя, тогда Малой Морской или Исакиевской, дом Кизеля [1]). Трактир этот был открыт вскоре после приезда невесты Павла Петровича — Марии Федоровны, которая была родом, как известно, из Виртемберга, вместе с княжною приехал предприимчивый немец — и появился Виртембергский трактир. Дом Кизеля, в настоящее время дом № 9 по улице Гоголя, конечно, перестроен. Затем концерты были и в Английском или как тогда писали Аглинском трактире в Галерном дворе, т. е. на теперешней набережной Красного Флота — былой Английской [2]).

Трактирщики не только сдавали свой зал концертантам, но довольно часто устраивали музыкальные увеселения на свой собственный риск, так, например, в 1762 году [3]):

«На Адмиралтейской стороне, в Малой Морской у трактирщика Гейса славный гарфенист (арфист) Гохбрикер по понедельникам и воскресениям по полудни будет играть на гарфе особого рода».

Или еще одно указание, относящееся к 1774 году [4]):

«Приехавший сюда Николай Кельснер будет производить на разных инструментах музыку, т. е. на арфе и всяких других музыкальных орудиях, также мужское и женское пение. Зрелище будет в Рижском трактире у Вальстрома, по полудни около трех часов с произвольною платою. Впрочем рекомендует свои услуги обществу».

Если в первом об'явлении «гарфениста» несколько непонятно, почему этот гарфенист избрал для своих концертов понедельник, то об'явление Николая Кельснера вызывает в настоящее время ряд недоуменных вопросов, на некоторые из них мы попытаемся ответить. Так фраза: «впрочем рекомендует свои

---

[1]) «С.-Петербургские Ведомости» 1776 г. № 22.
[2]) Там же 1784 г. стр. 463.
[3]) Там же 1762 г. № 73.
[4]) Там же 1774 г. № 17.

услуги обществу» — означала, что Кельснер не только будет играть в Рижском трактире, но будет по вызову ходить и в частные дома. Что за «музыкальные орудия», кроме арфы были у Кельснера, мы, конечно, так и не узнаем, точно также мы не сможем раз'яснить, как он мог «производить», кроме игры на этих музыкальных инструментах, еще и «мужское и женское пение», надо думать, что Кельснер приехал не один, а с целою труппою.

В вышеуказанных двух трактирах—Виртембергском и Английском, концерты были обычным явлением, изредка они давались и в других трактирах, например, в былой знаменитости Петербурга—«Демутовом трактире» или, как тогда звали, «доме Демута» [1]). Этот трактир и гостиница (в нем впоследствии останавливался Пушкин) помещался на Конюшенной улице и выходил тоже на Мойку.

Наконец, укажем еще на два дома, где концерты давались довольно часто — это дом Перкинов или дом Вольно-Экономического Общества на углу Невской перспективы и Адмиралтейской площади, бывший дом главного штаба [2]), и дом генерала Щербачева у Семеновского моста на Фонтанке [3]).

К середине царствования императрицы Екатерины II в Петербурге существовало два театра — «каменный», ныне перестроенный в консерваторию и «деревянный», уже исчезнувший и помещавшийся на Царицыном лугу, на берегу Мойки, ближе к угловому дому, тогда — генерала Саблукова, потом графа Апраксина и в самое последнее время удельного ведомства, дома постройки архитектора Адомини. Нанять «деревянный» театр под помещение для концерта рисковали средние артисты, хотя в этом театре концерты устраивались обыкновенно самими антрепренерами театра — так 16 Апреля 1775 года [4]) «в четверток у Бертолоти, содержателя Аглинского театра (в Петербурге в XVIII веке в деревянном театре несколько сезонов подряд играла английская специальная труппа, которая ставила и Шекспира [5]) будет вокальной, инструментальной и музыки концерт, на котором будет девица Крари и г. Андриоли петь, а г. Цейгер соло на скрипке играть. В оном концерте слышны будут важные и комические Итальянские, Французские и Немецкие славнейшими мастерами сочиненные арии. Концерт начнется в 7 часов. Каждая особа платит по рублю».

Но в большом или каменном театре концерты устраивали или сама дирекция театров — «комитет над зрелищами» или выдающиеся артисты, которые были уверены в себе и знали, что какое огромное помещение они ни наймут, какую высокую

[1]) «С.-Петербургские Ведомости» 1774 г. № 78.
[2]) Там же 1779 стр. 1419.
[3]) Там же 1780 г. стр. 1044.
[4]) Там же 1775 № 29.
[5]) Подробности в моей монографии: Старый Петербург. Площадь жертв революции.

плату за вход ни назначит, от «желающих послушать их искусство» не будет отбоя и найдутся таки несчастливцы, которые всетаки не попадут в концерт...

Таким образом из вышеизложенного ясно, что в XVIII веке приезжавшим в Петербург артистам было тяжело с подыскиванием помещений для концертов. Но в начале 90-ых годов XVIII века появился на Петербургском горизонте один из увеселителей Петербурга, родоначальник последующих Излеров, Лентовских, Поляковых с tutti quanti, француз Лион, который оказал значительную поддержку в деле устройства концертов.

Лион арендовал в течение ряда лет дом покойного фельдмаршала князя А. М. Голицына.

Дом князя Голицына, с надстройкою одного этажа, существует и в наши дни, а потому мы думаем, что необходимо дать небольшую историческую справку об этом доме. В дни перед революцией это был дом С.-Петербургского учетного банка по левой, солнечной стороне Невского проспекта, на углу Екатерининского канала, не переходя последний, если итти от вокзала Николаевской железной дороги.

Первым владельцем этого дома был генерал-фельдцейхмейстер Александр Никитич Вильбоа, строитель нынешнего Екатерининского канала, или вернее автор доклада «о постройке Екатерининского канала». Доклад был утвержден Екатериною II, но постройкою заведывал уже не Вильбоа, звезда которого закатилась со смертью Елизаветы Петровны. Вильбоа, с восшествием на престол Екатерины II, должен был уступить свое место генерал-фельдцейх-мейстера, т. е. начальника артиллерии — любовнику Екатерины II графу, а впоследствии и князю Григорию Григорьевичу Орлову. Чувствуя, что карьера кончена, что пора и на покой, генерал фельдцейх-мейстер А. Н. Вильбоа стал продавать свой каменный дом [1]), «состоящий близь Казанской церкви, против Милютиной фабрики» (Милютин ряд нашего времени).

В 1766—1767 годах этот дом и приобрел княз Александр Михайлович Голицын, один из ближайших сотрудников императрицы, заменявший даже «Ее Персону» в северной столице во время отъездов Екатерины во внутрь России. После смерти князя Александра Михайловича Голицына домом не долго владела его жена «штатс дама княгиня Дария Александровна Голицына», а после и ее смерти в 1789 году [2]):

«На Невском проспекте подле Екатерининского канала продается дом покойной госпожи штатс-дамы княгини Дарии Александровны Голицыной со всеми мебелями, как то канапе, крес-

---

[1]) «С.-Петербургские Ведомости» 1739 г. стр 646; 1744 г. стр. 319, 1764, г. № 80; 1765 г. № 39.

[2]) «С.-Петербургские Ведомости» 1769 г. № 98.

лами, стульями, комодами и прочими убранствами ценою за 55 тысяч рублей».

Но в 1789 году эта цена казалась невероятно большой. Наследники княгини Голицыной не могли найти покупателя и сдали дом в аренду Лиону, который [1]).

«2 Февраля 1791 года имеет честь дать почтенной публике в доме покойного генерал-фельдмаршала князя Голицына публичной маскарад, в оном будут четыре оркестра, из коих один состоять будет из роговой музыки».

Лион снял дом и приспособил его главным образом для маскарадов [2])—одним из усерднейших посетителей этих маскарадов был канцлер князь Безбородко, но в свободное время от маскарадов, т. е. во время великого поста, сдавал свою залу для приезжающих иностранцев, а может быть, и сам лично устраивал концерты и с начала 90-ых годов XVIII века большинство, если не все концерты, давались в зале Лиона.

Одно время – с 1798 по $18^{02}/_{03}$ года [3]) — с залою Лиона хотела конкурировать вновь открытая зала в доме сначала Ивана Ивановича Кушелева, потом г-жи Молчановой, потом этот дом вошел как часть дома бывшего Главного Штаба и театральная зала немецкого театра или маскарадная зала Фельтена в последнее время была занята архивом военного министерства.

Но конкуренция была непродолжительная, так как дом Молчановой был приобретен казною и «концертные развлечения» должны были прекратиться. Лион умер, дом Голицыной перешел покупкой к купцу Кусовникову — у этого последнего залу стало арендовать только что образовавшееся филармоническое общество [4]).

Зала Лиона переменила только свое название, она стала известна как «зала филармонического общества». Это название с прибавкою «старая» сохранилось за залою и после окончания аренды залы филармоническим обществом, «старая» появилась потому, что филармоническое общество в течение ряда лет помещалось на Английской набережной в доме коммерческого собрания — здесь и была «новая» филармоническая зала.

В контракте с купцом Кусовниковым Филармоническое общество выговорило [5]) себе право сдавать от своего имени для

---

[1]) «С.-Петербургские Ведомости» 1789 г. стр. 853.

[2]) Смотри, например, «С.-Петербургские Ведомости» 1791 г. стр. 111, 164, 681, 1821, 1870. — «С.-Петербургские Ведомости» 1792 г. стр. 41, 89, 162, 603, 648, 1785. — «С.-Петербургские Ведомости» 1793 г. стр. 2163 — «С.-Петербургские Ведомости» 1794 г. стр. 2052. — «С.-Петербургские Ведомости» 1795 г. стр. 634, 668. — «С.-Петербургские Ведомости» 1799 г. стр 55, 461.

[3]) Пыляев. Старый Петербург, стр. 193.

[4]) «С.-Петербургские Ведомости» 1798 г. стр. 234.

[5]) Столетний юбилей С.-Петербургского Филармонического Общества, ст. II.

концертов, и большинство концертов царствования императора Александр I давалось в этой зале.

Наконец в тридцатых годах дом этот переменил еще владельца, он перешел по наследству к В. Н. Энгельгарду, женатому на дочери Кусовникова. Энгельгард, учитывая с одной стороны положение своего дома, с другой установившееся за ним реномe, не стал устраивать в нем квартиры для себя, а еще более приспособил его для концертов, маскарадов и различных увеселений.

«Когда это помещение было отстроено—вспоминал Н. В. Кукольник [1]) — весь С.-Петербург сбегался смотреть на это новое, тогда удивительное, тогда несравненное явление. Весь город был полон слухами про готическую и китайскую комнату. А зала? Кого мы там не прослушали? — Бема, Оле Булл, Липинского, Вьетана, Прюмо, Эйхгорнов, Виардо Гарсию, Шоберлехнер, Кастелана, Тамбурини, Рубини, Дрейшлока, Листа и пр. и пр. Не здесь ли мы переслушали высокие творения Генделя, Гайдна, Моцарта, Эльснера, Мендельсона... Всего не вспомнить, что здесь видел и слышал, на эту залу мы привыкли смотреть с благоговением и признательностью...

Так продолжалось до осени 1846 года, когда «в бывшей филармонической зале товарищество московских купцов с фабрикантом Гучковым во главе «открыло Энциклопедический базар русских мануфактурных изделий» [1])—концертанты снова лишились постоянного места и им пришлось снова кочевать по разным залам.

Обращались, конечно, к меценатам — аристократам и концерты устраивались в зале Мятлевой на Исаакиевской площади угол Почтамтской улицы [2]), в доме графа Кушелева - Безбородко на Французской, бывшей Гагаринской набережной [3]), в доме Бернардаки на Невском проспекте в Литейной части, затем дом Юсупова - Сумарокова - Эльстон, между прочим, это один из старейших домов Петербурга, некогда принадлежавший князю Трубецкому и построенный в 80-ых годах XVIII столетия. [4])

Эти три помещения — дома Мятлева, Кушелева - Безбородко и Бернардаки были излюбленными как артистами так и публикою помещениями, но так как число концертантов и устраиваемых ими концертов росло как бы в геометрической прогрессии, и вышеуказанные три зала не могли удовлетворить требованиям, то концерты давались всюду, где только возможно — и во дворце графа Шереметьева на Фонтанке [5]), и в зале князя Юсу-

[1]) «Иллюстрация» 1846 г. № 30 стр. 474.

[2]) «Северная Пчела» 1846 г. № 206.

[3]) Там же 1846 г. № 60; «Северная Пчела» 1848 г. №№ 1, 62; «Северная Пчела» 1853 г. № 64.

[4]) «Северная Пчела» 1849 г. №№ 41, 43, 44, 60, 250; «Северная Пчела» 1851 г. № 57.

[5]) «Северная Пчела» 1849 г. № 40. «Северная Пчела» 1850 г. № 55; «Северная Пчела» 1851 г. № 2.

нова на Мойке у Поцелуева моста [1]), во втором доме графа Строгонова, угол Михайловской улицы и Невского проспекта, бывший Волжско-Камский банк [2]), в зале Пассажа [3]) — но зал Пассажа обыкновенно сдавался различным оркестрам и концерты в нем были исключением, так же как в доме Пашкова на Литейной [4]), бывшее управление Удельным ведомством, наконец, для концертов служила даже зала лютеранской Петропавловской церкви, причем концертам в этой зале давали название: «музыкальные заседания» [5]).

Это затруднительное положение артистов отыскать подходящее помещение — вызывало следующие строчки:

«Весьма жалко, что с тех пор, как огромные залы г-жи Энгельгард сданы под магазины в С.-Петербурге нет частной залы в средине города для музыкальных исполнений, которая могла бы вмещать в себе большинство любителей. Зала дворянского собрания прекрасное архитектурное создание, но по множеству колонн лишена акустических свойств».

Из последних строчек явствует почему в предшествующих перечислениях помещений для концертов у нас был как будто пропуск — зала дворянского собрания, но в описываемое нами время, за этою залою была дурная слава, ее избегали артисты, да и депутатское собрание неохотно сдавало помещение под концерты — исключения делались для обще-европейских знаменитостей, как, например, для Листа.

В последние годы рассматриваемого нами периода, в 1851 — 1853 годах, была сделана в Петербурге попытка устроить такое же помещение, как былая старая филармоническая зала в доме Энгельгард. Инициатором этой попытки был фортепианный фабрикант Лихтенталь, с деятельностью которого мы еще столкнемся в дальнейшем изложении. [6])

«Всем известный здесь фортепианный фабрикант — читаем мы такие строчки в 1851 году [7]) — нанял для своего магазина великолепное помещение в доме Коссиковского, в котором был клуб или малое мещанское общество, возобновил эти прекрасные комнаты, устроил в них свой магазин, а залу оставил для концертов. В зале могут помещаться более 600 особ; эту залу Лихтенталь намерен отдавать для концертов только известным у нас артистам, одобряемых высшим обществом».

Дом Коссиковского, в котором помещалось эта зала, — известный дом с колоннами у Полицейского моста и зала Лих-

---

1) «Северная Пчела» 1848 г. № 95.
2) Там же 1849 г. № 55.
3) Там же 1853 г. № 25.
4) Там же 1848 г. № 193; «Северная Пчела» 1849 г. № 54.
5) Там же 1849 г. № 64.
6) Там же 1848 г. № 246.
7) Там же 1850 г. № 274.

тенталя, таким образом, хорошо известная зала Благородного собрания.

Но несмотря на усиленную рекламу, которая делалась о зале Лихтенталя, несмотря на то, что Лихтенталем приглашались, действительно, выдающиеся артисты, публика плохо посещала концерты Лихтенталя. Эта неудача объяснялась тем обстоятельством, что в этой зале долгое время, был знаменитый бюргер-клуб, мещанское собрание, и представители нашего beau mond'а считали ниже своего достоинства ходить в эту залу, а вследствие этого артисты не снимали ее.

Такова в общих чертах история помещений для концертов за первые полтора века существования Петербурга. Читатель, живущий уже в Ленинграде, конечно, слышал незнакомые для него фамилии домов, но сущность оставалась та же — в былом Петербурге, как и в теперешнем Ленинграде не было удобного помещения для концертов, не было особого «Дворца Искусства».

ГЛАВА ТРЕТЬЯ.

Время начала концертов. — Входная плата. — Состав публики. — Овации. — Рецензии.

Предки наши не превращали дни в ночи и наоборот. Трудовой день начинался рано и рано же оканчивался. И начало первых концертов в Петербурге было обыкновенно в 6 часов вечера или самое позднее в 7-ом часу. Затем постепенно время начала концерта становилось позже и позже: в царствование императрицы Екатерины II концерты начинались с 8 час., в последующие царствования около 9 часов вечера.

Все зрители или как в то время обыкновенно называли, «смотрители» разделялись на две групы: знатные посетители и обыкновенные смертные. К первым концертанты и антрепренеры обращались с одной из следующих льстиво заискивающих фраз: «за что смотрители из господ и госпож платить имеют по своему усмотрению» или «знатные господа могут платить по изволению» или «что же касается до платы, оная оставляется на произвол и щедрость смотрителей» и, наконец, «каждая знатная особа платить имеет по-своему благорассуждению».

Обыкновенные смертные, зрители без рангов, приглашались платить вполне определенную сумму. Это на-первый взгляд непонятное разделение делается вполне понятным, если мы вспомним всю обстановку описываемого нами времени. Мог ли приезжий артист, пусть он был гением первой величины, рискнуть подойти к русскому вельможе первой половины XVIII века и предложить за один рубль билет. Вельможа мог принять такое предложение за личное оскорбление и приказать своим лакеям выгнать этого иноземца в шею. Но когда тот же ино-

земец полагался на щедрость мецената, в русско-татарском варваре могло действительно, пробудиться это чувство меценатства, особливо и оттого, что этот вельможа знал, что иностранец пойдет к его соседу и последний вдруг захочет удивить иноземца российской щедростью. Эта форма входной платы осталась неизменной во весь XVIII век для различных цирковых представлений, для эквилибристов, фокусников и прочих «артистов» этого рода. Но музыкальные артисты скоро поняли унизительность подобных условий и обыкновенно назначали однообразную плату, за вход в зал, без различия какое место будет занято. В начале такая плата была 1 рубль, причем делалось иногда очень характерное примечание «за вход без разбору мест 1 рубль» [1]), затем стали брать и за место, за первые места бралось по 2 руб. В царствование императора Александра I обычною платою признавалось 5 рублей, а в царствование Николая I — 10 руб.; конечно, счет велся на ассигнации. При этом с одной стороны подчеркивалось что «в расходной книжке каждого образованного человека должна быть непременно рубрика: расход на концерты» [2]), а с другой стороны делались жалобы на дороговизну мест в концертах. Эти жалобы очень характерны. Так в 1830 году читаем такие строчки: [3])

«давно ли за кресло в театре платили по $2^1/_2$ рубля. В течение 20 лет цена за вход в спектакль увеличилась до 5 рублей, а ныне вдруг удвоилась в концерт (в этом году дирекция Императорских театров показала пример, назначив на свои концерты в 10 р.)... При увеличении цен на публичные забавы возвышаются цены на все предметы роскоши, а если притом не увеличиваются доходы, то в семейном бюджете теряется равновесие и наступает необходимость отказываться от забав... Возвышение цен не в пору, если пустуют залы. Многие опасаются, чтоб 10 рублевая цена не сделалась обыкновенною и чтобы приезжие виртуозы, для отличия, не стали бы требовать 25 рублей, чего доброго»!

К этим строчкам присоединим написанные в 1841 г.[4]):

«Мы не запомним, чтобы когда-либо концерты были так малопосещаемы как в нынешнем году... Ныне крайняя цена за вход в концерт 10 рублей ассигнациями или 3 рубля серебром, т. е. втрое с половиною дороже самой высокой парижской цены».

Правда, возмущаясь дороговизною цен на концерты, газеты иногда приводили в утешение и такие соображения: [5])

«Особам, которые жаловались, что цены на итальянские спектакли слишком дороги, можем сообщить в утешение, что

---

[1]) «С.-Петербургские Ведомости» 1779 г. стр. 319.
[2]) «Северная Пчела» 1830 г. № 56.
[3]) Там же 1830 г. № 31.
[4]) Там же 1841 г. № 48.
[5]) Там же 1844 г. № 149.

в Лондоне, в день посещения оперы Николаем I платили за ложу 60 фунтов стерлингов, т. е. 1500 рублей ассигнациями».

Мы начали нашу работу указанием, что мы рассматриваем только «публичные» концерты, т. е. концерты, даваемые для широкого слоя населения. Это обстоятельство и в очень характерной форме подчеркивали и сами учредители. В цитируемой уже нами афише 1748 года мы читаем:

«Чего ради все знатные господа, купцы, мещане соблаговолять туда приходить для слушания, а пьяные, лакеи, бездельные женщины туда пускаемы быть не могут».

Мы видим, что в концерты приглашались все слои общества — знатные господа, купцы и мещане. Не пропуск лакеев в зал понятен — в то доброе старое время господин не мог обойтись без услуг лакея, а если целая семья ехала в концерт, то ее сопровождал целый штат лакеев по числу членов семьи — очевидно, что, если разрешить вход в залу и лакеям, то места не останется и для господ. И русские господа, volens-nolens, должны были во время концерта обходиться без услуг Ванек и Сашек, которые ожидали возвращения своих господ или в прихожей или у карет на морозе.

В екатерининское время овации делались, конечно, не по-современному; когда вельможный зритель оставался доволен выполнением или исполнением, он не долго думая кидал на сцену свой кошелек, наполненный золотом. Пример всегда сопровождался подражанием и артист не оставался в убытке.

В сороковых годах прошлого столетия в Петербурге появилась Талиони, знаменитая балетная танцовщица, и «развила перед нами свое чудное искусство, возбудившее удивление даже в людях вовсе не любивших танцы и балет, а любители изящного, люди высших чувств, намерились отличить знаменитую танцовщицу наградою, которая пришла у нас в забвение со времени царствования императрицы Екатерины II и потому к рукоплесканиям и вызовам Тальони присоединили букеты цветов и цветочные венки [1]).

Вот с какого времени воцарились цветочные подношения на нашей сцене — конечно, подносили цветы не только на спектаклях, но и на концертах. Это была, как выражались в то время, «награда милая, грациозная, нежная».

Но с течением времени подношение цветами из награды «милой, грациозной, нежной», обратилось в невероятное увлечение и наиболее яркое воспоминание об этом увлечении петербуржцев цветами оставил граф В. А. Сологуб в своем водевиле: «Букеты или петербургское цветобесие», шедшем с успехом в сезон 1845—1846 годов [2]).

---

[1]) «Северная Пчела» 1845 г. № 39.

[2]) Букеты или Петербургское цветобесие, шутка в 1 действии графа В. А. Сологуба, СПБ. 1845 г. 63 стр.

Сцена изображает цветочную лавку. Владелец ее, купец Луковицын, поет такие куплеты:

«Благодать мне, просто, с неба!
Зелень — я ее бросал подчас, —
А теперь дороже хлеба
Зелень всякая у нас!
Будь товар хоть и с изъянцем,
Платят в три дорога нам!
Дай бог здравья всем тальянцам,
Да и русским господам!
Продавать цветы из лавки
Успеваем мы едва,
Ныне дороги все травки,
Ну а деньги — трынь трава!

Мальчик, подручный Луковицына, обращается к нему с вопросом: «Да што эвто, Терентий Андреевич, ума не приложу, отчего, эвто, пошло на цветы такое требование? али приказано видно?»

В этой реплике очень, характерна фраза — «али приказано видно»! — Без приказания, по понятиям того времени, русский человек ничего не мог делать. То же самое, несколько в иной форме, вырвалось в 1851 году у Булгарина, яркого представителя того времени:

«Протянута веревка, полицейский солдат говорит, что нельзя переступать за эту черту — и довольно».

Веревка протянута, поставлен полицейский солдат, — зачем, почему, нужна ли эта веревка, уместен ли полицейский солдат — все эти вопросы бесполезны, даже вредны и зарождаться не должны в голове обывателя... Склонись перед полицейским солдатом и — довольно!

Торговец цветами не успевает ответить мальчику на его вопрос, так как в лавку сбегаются все представители Петербурга того времени: тут и меценат — князь, покупающий 34 букета и поющий куплет:

Нет, никому мы не уступим,
Уж не попятимся назад,
Теплицу целую мы купим,
С корнями вырвем сад!
На сцену сами мы все ляжем,
Врагов готовы перебить,
Но Петербургу уж покажем,
Как надо музыку любить!

Тут и чиновники, покупающие букеты и из любви к театру и из желания выслужиться перед начальством, любителем итальянской оперы, и простые смертные. Конечно, происходят разные забавные qui pro quo, вклеена легкая любовная интрижка

и водевиль оканчивается хором лакеев, вбегающих впопыхах на сцену:

Давайте букетов,
Букетов сюда!
Стоят здесь кареты
И ждут господа!
На деньги! Дай сдачи!
Давай как пришлось!
Мы словно на даче,
Прямой сенокос!!

Но дело не ограничилось осмеянием «цветочных подношений», они вскоре были взяты «под сомнение». Ведь в то время проводились в сознание русского обывателя такие взгляды:

«При всей любви нашей к музыке мы не разделяем печатных восторгов по случаю постановки памятника Бетховену на городской площади в Бонне. Памятники на площади, среди народа должны воздвигаться только (курсив дальше наш) *мужам с народным именем, защитникам отечества, благодетелям и просветителям человечества»!*

Но митрополит московский Филарет (Дроздов) шел в своих ограничениях гораздо дальше Булгарина, мнение которого мы только что привели, и полагал, что памятники можно воздвигать только особам царственного рода. Так смотрели, положим, на памятники, однако, и в увлечении, в оказывании почести, в овациях артисткам, артистам, певицам, певцам, музыкантам, увидели нечто такое, на которое нужно было поставить российского Держиморду.

И роль этого Держиморды сыграл Булгарин, он писал в «Северной Пчеле»:

«Во всяком случае весьма неприятно, что в итальянской опере, где собирается лучшая петербургская публика, некоторые люди позволяют себе такие жалости, превращают торжество в посмешище, а изящное в какое-то грубое игрище! Надеемся — авторитетно прибавлял Булгарин — что мы этого более не увидим и что букеты и гирлянды снова примут свое прежнее значение, а именно будут скромным выражением чувства и нежной награды талантам»!

Однако, обстоятельства развернулись так, что вопрос об овациях не сразу сошел с газетных и журнальных столбцов, причем для укрощения театральных восторгов которой потребовалось личное вмешательство императора Николая I.

В 1851 году в Москву приехала Фанни Эльслер, известная танцовщица. Но Москва приняла Фанни Эльслер, имевшую громадный успех у петербуржцев, холодно, петербургские знаменитости не пользовались любовью Москвы: однако, Фанни Эльслер и своим талантом и своими личными качествами, сумела расшевелить Москву и Москва пала ниц перед прелестною танцовщицею, а ее прощальный бенефис был событием не часто заносимым в театральную летопись.

«Фанни! Фанни! незабвенная Фанни — так начинается одна из брошюр — панегириков, появившихся в то время [1]), — она улетела от нас, но до сих пор сцена полна ее именем, до сих пор слышны толки о ней».

Далее в брошюре описывается бенефис Фанни Эльслер:

«Не нужно говорить, что все места огромного Петровского театра были заранее захвачены, что опоздавшие предлагали за места невероятные цены, что обыкновенное, комплектное число зрителей удвоилось, даже утроилось в иных ложах, особенно верхних».

Значительное количество зрителей дешевых мест служило рецензенту того времени «доказательством, что все классы, все сословия были на-лицо».

«И вот — продолжается повествование — Фанни вылетает с тамбурином в руках, в легком воздушном блестящем костюме. Тут описывать не беремся! — произошло нечто вроде бури, землетрясения! Тысячи рук встретили Фанни неистовыми, но искренними рукоплесканиями, тысячи глаз смотрели на нее с жадным умилением, все сидевшие в креслах и партере невольно поднимались и махали ей платками, шляпами. Ложи не отставали. Восклицания: «браво», приветы, все гремело дружно, нераздельно со всех сторон залы. Посыпался к ногам Фанни дождь букетов, не простых букетов, купленных на удачу, нет! Но букеты один другого богаче, изысканнее, где видны были: где намек, где мысль, где особенный вкус приверженцев великого, великодушного, всеми уважаемого таланта!

Из букетов особенно выделялся один «огромного размера, аршин в диаметре, составленный из белых камелий, среди которых красовалась выложенная красными цветами «Москва». Общее количество букетов достигло 300, всех вызовов было 42».

Поднесение главного подарка было особенно торжественно:

«Наконец, из кресел, через оркестр, отставной кавказский генерал князь Владимир Сергеевич Голицын и Лорис-Меликов передали уже не букет, а целый сноп камелий и при нем... калач!!»

«Да, восклицает рецензент, захлебываясь от восторга, калач — это московское характеристическое произведение, символ нашей русской радушной хлеб-соли, нашей любви, нашего гостеприимства, всех наших задушевных доброжеланий!

«Огромный калач был из чистого позолоченного серебра, вышедший из знаменитой русской пекарни г. Сазикова (известный ювелирный магазин того времени). Артистка тут же разломила этот хлеб и нашла в нем соль. В калаче лежал браслет более чем в три тысячи рублей, представлявший имя «Москва», составленный из 6 цветных камней: малахита, опала,

---

[1]) Воспоминания о Фанни Эльслер, посвящается ее друзьям и ценителям. Москва 1851 г. 24 стр.

сапфира, халцедона, аметиста и венисы, осыпанных крупными бриллиантами. Работал над браслетом русский художник Зевекин».

Исключительное и, пожалуй, неповторяемое зрелище было исполнение Фанни Эльслер ее знаменитого соло:

«Вдруг неумолкаемые аплодисменты каким-то чудным всеобщим обаятельным вдохновением превратились в стройный такт, приняли каданс оркестра и скоро его совершенно заглушили, ибо весь театр стал хлопать дружно, ладно, как один человек и вышло, что Фанни танцует уж не под звуки музыки или оркестра, а под гром рукоплесканий, под звучный, величественный гром московского привета и одобрения, это было явление неожиданное, непредвиденное, нигде доселе не бывалое»!

Кроме энтузиазма, высказанного на спектакле, москвичи проявляли свой энтузиазм всеми возможными способами: писались и посвящались Фанни Эльслер стихи — графиня Ростопчина, артист Ленский и многие другие почтили ее своим вдохновением, между прочим один из авторов [1]) писал:

> Мне дыханье захватило...
> О! тогда б отдать я мог
> Все, что ценю мне и мило,
> Все, что будет, все, что было
> За один ее *скачек* (курсив наш).

Устраивались в честь Фанни Эльслер балы, обеды, пикники и, наконец, в день ее от'езда чуть ли не пол Москвы выехало её провожать [2]).

Отклики московских торжеств дошли до Петербурга.

И в «Северной Пчеле» появился «Отрывок из московской жизни на Сырной неделе» [3]).

Отрывок этот был напечатан несколько необыкновенным образом: он был выделен из общего материала номера, поставлен на первый план и представлял из себя разговор в стихах между приезжим в Москву лицом и московским жителем, каким то стариком.

Приезжий изумлялся массе экипажей, массе прохожих, куда то спешащих.

> «Не приехал ли царь в Москву?»

На этот вопрос старик отвечал следующим образом:

> «Эх, батюшка, ведь молвить стыдно,
> Бегут зачем, ей ей обидно,

---

[1]) Критический взгляд на г-жу Эльслер, наскоро набросанный Николаем Телепневым. С.-Петербург. 1848 г. 38 стр.

[2]) «Северная Пчела» 1845 г. №№ 39, 219: «Северная Пчела» 1846 г, № 7; «Северная Пчела» 1848 г. № 54; «Северная Пчела» 1850 г. №№ 225. 246; 1851 г. № 5, 47, 64, 88. «С.-Петербургские Ведомости» 1851 г. №№ 44, 73, 144. «Пантеон» 1851 г. № 2.

[3]) «Северная Пчела» 1851 г. № 64.

Народ дурить уж очень стал,
Какой тут царь! А лишь приманкой
В киатерь сатана завлек,
Прельстить нас хочет басурманкой,
Что ноги мечет в потолок!»

Прохожий возмущен в свою очередь и разражается следующею тирадою негодования:

«Так вот причина восхищенья
В столице матушки Руси!
Спаси нас бог от посрамленья,
И паче от греха спаси.
Знать нет грехам твоим и счету
О, греховодница Москва!
Что ты бесовскому причету
Готовишь ныне торжества!»

Такое необычайное сопоставление имени императора Николая с именем балетной танцовщицы всполошило действовавший в то время под председательством барона Корфа тайный цензурный комитет, который и вошел со всеподданнейшим докладом о неуместности печатания подобных стихов.

Резолюция императора Николая I была характерна [1]:

«Напечатано с моего дозволения как полезный урок за дурачества части московских тунеядцев».

Если и одобрения и овации считались «дурачеством тунеядцев»—то выражение неодобрения преследовалось с неукоснительною твердостью. «Шикать» в императорском театре признавалось чуть ли не за политическое преступления.

Первая рецензия—или вернее до известной степени похожее на рецензию появилось в 1811 году [2] в «С.-Петербургских Ведомостях». Мы приведем эту рецензию о концерте виолончелиста Ромберга целиком:

«Концерт, данный вчера в Филармоническом зале славным виолончелистом Ромбергом, доставил здешним любителям музыки величайшее удовольствие. Многочисленное собрание и всеобщее одобрение доказали, что публика наша несравненному дарованию сего редкого художника отдает полную справедливость. Из числа отличных произведений музыки, концерт сей составляющих, кои все вообще сочинения г. Ромберга, знатоки наиболее удивлялись русской и шведской национальной музыке, коей свойство выражено с совершенною точностью и благородством, также новому квартету, который служит доказательством, что сею редкою способностью одаренный художник сочиняет для фортепиано с таким же искусством и вкусом, как для виолончели и целого оркестра».

---

[1] «Русская Старина» 1900 г. том CI, стр. 35.
[2] «С.-Петербургские Ведомости» 1811 г.

Эта рецензия является типическим образцом рецензий первой четверти XIX века, когда разрешалось только хвалить, и малейшее порицание принималось за личное оскорбление, при чем оскорблялся не только сам художник, но и то начальство, у которого служил музыкант или певец, т. е. театральная дирекция, или тот меценат, который помог устроить концерт, и бедному рецензенту грозили очень и очень неприятные последствия. Рецензенты предпочитали молчать или писать похвалу.

Если в царствование императора Александра I рецензия только зарождалась и появлялась более в хвалебных заметках, статьях и выспренных стихотворениях, то к концу царствования императора Николая I рецензия добилась до известной степени права гражданственности и заняла сравнительно большое, даже первенствующее место в содержании газеты того времени.

В записке Фаддея Булгарина, представленной им в 1826 году через А. К. Потапова графу Бенкендорфу, есть любопытное указание на цензуру театральных представлений. Возникновение этой цензуры Булгарин объяснял очень просто [1]:

«Князь Шаховской, овладевший, по дружбе с графом Милорадовичем, репертуаром, представляет одни свои пиесы, из которых множество дурных, и главные роли раздает своим питомцам и вообще состоящим под его покровительством актрисам и актерам. Журналы заговорили об этом, и князь Шаховской достигнул того, что запрещено писать не только о пиесах, представляемых на театре, но даже об игре актеров».

Объяснение Булгарина было очень просто, но неправдоподобно. Театральная цензура была вовсе не специфическою особенностью русской действительности, на западе в то время, т. е. в 20—30-х годах прошлого столетия, дела обстояли еще хуже.

Так «в Мадриде в 1821 году запрещено было кричать во время представления, изъявлять неудовольствие на игру актеров, чтобы не лишить их бодрости, требовать повторения арий, вызывать актеров под опасением пени или употребления в работу, *даже на галерах* (курсив наш) [2], в то же самое время «Брюссельский магистрат для поддержания порядка издал регламент, в котором воспрещается свистать, шикать при появлении на сцене актера, который получил от дирекции позволение играть на сцене [3], наконец «до 1831 года в Берлине было запрещено писать в журналах критики на новые пиесы прежде трех первых представлений [4])».

---

[1]) «Русская Старина» 1900 г., т. СIII, стр. 583.
[2]) «Северная Пчела» 1826 г. № 116.
[3]) Там же 1826 г. № 85.
[4]) Там же 1831 г. № 19.

Уже из этих примеров видно, что на запрещения критиковать театральные представления в петербургских журналах влияла не одна близость князя Шаховского к петербургскому военному губернатору графу Милорадовичу. Но если Булгарин и ошибался в объяснении причин бывших цензурных строгостей, то его доводы о необходимости разрешить печатание театральных рецензий очень любопытны и заслуживают тем более внимание, что это разрешение было скоро дано.

Булгарин считал рецензии тем громоотводом, помощью которого можно было отвлечь внимание публики от более серьезных политических вопросов.

«Главное дело состоит в том, говорил Булгарин в выше цитируемой записке [1]), чтобы для всех вообще иметь какую нибудь одну общую маловажную цель, например, театр, который уже должен заменить суждение о камерах и министрах. В наших столицах, кроме театров нет никаких публичных увеселений. Этот предмет занимает все состояния. Помещаемые в журналах статьи о театре служат пищею для всеобщих разговоров в чертогах знатных, в казармах, и в гостином дворе.

«Я потому столько распространился о театре—подчеркивал Булгарин, что почитаю это весьма важным делом к успокоению умов и водворению в публике доверенности к правительству, ибо знаю всех литераторов и публику, с которой ежедневно беседую, знаю в точности, какое неудовольствие произвело сие запрещение в умах пылкого юношества и даже людей степенных, любящих справедливость».

Печатание театральных рецензий было разрешено сперва Булгарину, а затем, постепенно, и другим журналистам. Но в то же время:

«Князь Волконский (тогдашний министр двора) сообщил князю Ширинскому-Шихматову (министру народного просвещения), что государь император повелел сделать Булгарину строжайший выговор за неприличную статью об опере «Норма», в которой хотя и не разбирается ни игра, ни пение, но говорится весьма резко не в пользу артистов и сверх того допущено крайне неприличное сравнение императорских театров с зверинцем, и повелено, чтоб статьи об императорских театрах печатались по предварительному рассмотрению, при чем за подписью сочинителей не начальными только литерами, а всеми словами».

Из этого факта ясно видна «свобода рецензий» того времени; правда и это высочайшее повеление, как ряд других в том же направлении, не долго проводились в жизнь—под несколькими статьями появлялась фамилия автора целиком, а потом распоряжение забывалось и под рецензиями снова мелькали знакомые

---

[1]) «Русская Старина» 1900 г., т: CIII, стр. 584.

и всем известные Ф. Б. (Ф. Булгарин), Ф. К. (Федор Кони), или Р. З. (Рафаил Зотов).

С течением времени выработалась и одна общая схема для таких рецензий. Сперва газета сообщала, что ожидается приезд такого-то артиста или такой-то артистки, при чем делался перевод из иностранной газеты соответственных отзывов об артистах, особливо если артист приезжал в С.-Петербург впервые. Затем, очень часто извещали, что артист уже приехал и дает концерт, при чем афиша этого концерта целиком помещалась в заметку. После концерта следовали обыкновенно похвалы и, в очень редких случаях, порицания, при этом подчеркивалось, что нельзя верить «иностранной прессе»—там помещались хвалебные заметки, а артист оказался, на самом деле, никуда негодным.

В первых нумерах святой или послепасхальной недели производилась сводка всех концертов истекшего зимнего сезона; эта сводка была иногда очень лаконичной, иногда автор стремился блеснуть в ней каким нибудь остроумным сравнением или просто каламбуром. Приведем несколько примеров таких заключительных рецензий, конечно не целиком, но в их характерных чертах.

Так в 1830 году писали: [1]).

«Никогда музыкальный сезон не был так блистателен... С некотораго времени общественная жизнь в здешней столице приняла другое направление: во всех сословиях видно более живости, более стремления к наслаждениям, что почитается всюду признаками несомненного благосостояния и спокойствия духа».

Зато в отзыве 1831 года сквозит меланхолия [2]):

«Скажу, что вообще в нынешний пост у нас ничего слишком необыкновенного и блистательного не было».

То же содержание, но не в столь лаконической форме, находили и в 1835 году [3]):

«Великий пост казался таким длинным и бесконечным оттого, что музыкальная жажда меломанов не удовлетворялась концертами, в которых не являлась ни одной музыкальной новости, ни одного важного артиста, ни одной путешествующей певицы. Среди благочестивых подвигов поста публика втайне тосковала о недостатке музыкальных наслаждений, сделавшихся необходимою ее потребностью, второю жизнею и ездила нехотя в концерты, только для этикета».

Но зато в 1839 году встречаемся с такими строчками [4]):

«Созвездие артистов, пленявших нас во время великого поста, венчает славное громкое имя г-на Сигимонда Тальберга, признанного первым из современных пианистов. Этого гениального

---

[1]) «Северная Пчела» 1830 г. № 45 и 46.
[2]) Там же 1831 г. № 85.
[3]) Там же 1835 г. стр. 105.
[4]) «Репертуар» 1839 г., т. I, кн. 4.

виртуоза надобно слышать, но никакое описание не в состоянии дать слабого понятия о его дивном таланте».

В редких случаях при таких общих отзывах, общих фразах, приводились и статистические данные [1]):

«В течение поста было дано концертов частных 20, дирекции 17, филармонического общества 2, любителей 1, всего 40 концертов в 34 музыкальных дня нашего великого поста».

Музыкальный рецензент с самого начала своей деятельности встал в антагонизм с публикою. Это особенно заметно в рецензиях специальных журналов. Рецензент стремился учить публику, исправлять ее музыкальный вкус — и в большинстве случаев, конечно, изображал из себя глас, вопиющего в пустыне».

«Пустая рулада какой нибудь певицы, восклицал с благородным пафосом рецензент 1843 года [2])—короткий, легко затверживающийся мотив, арийка—нас более занимает, нежели глубокое, превосходно созданное место в опере... А все это оттого, что мы любим слушать музыку ушами, а не сердцем и головой».

«Казалось бы в великом посту, продолжал обличитель немузыкальности петербургской публики [3])—следовало бы слушать музыку истинную, какова, например, музыка трех отцов: Гайдна, Моцарта, Бетховена. Ничуть не бывало, мы и в великий пост продолжаем восторгаться песеньками сладенькой итальянской музыки. Что такое все это водянистое порождение незаконной фантазии, жалкие пародии на творения гениального человека (Россини), каковы все эти Сонамбулы, Лючии и тому подобный музыкальный комплот?

Позволим себе привести большую выписку, на первый взгляд как бы не имеющую отношения к разрабатываемой нами теме. Выписка датируется 1834 годом: [4]).

«Мы, журналисты, не имеем времени выдумывать фигуры и гиперболы и, говоря с публикою ежедневно, должны об'ясняться просто и ясно. Мы служим публике в качестве докладчика — должны переносить все ее прихоти, терпеливо слушать из'яснения неудовольствия и быть весьма осторожными во время ее милостивого расположения. Служение публике—служение тяжелое и если публику должно сравнивать с чем нибудь, то гораздо приличнее ее сравнивать с своенравным пашею, чем с своенравною женщиною. Публика неумолима и непримирима в гневе, а женщина, самая своенравная—милостива!

«Тот или глуп или слишком самолюбив, кто думает, что может управлять публикою.—Нет в мире той силы, которая могла бы породить или уничтожить мнение публики. Можно пользоваться силою ветра,—но нельзя породить вихорь или дать

---

[1]) «Репертуар» 1839 г., т. I, кн. 4.
[2]) «Пантеон» 1843 г., ч. IV, стр. 179.
[3]) Там же 1844 г. ч. IV, стр. 32.
[4]) «Северная Пчела» 1834 г. № 68.

ему направление по своей воле. Мнение публики — тот же ветер»[1].

Подобное мнение встречается в продолжение всего николаевского времени, видоизменяется форма выражения, подыскиваются другие сравнения, но по существу ничего не изменяется. Руководящий принцип деятельности публициста того времени точно выкристаллизовался в только что приведенных строчках.

Конечно, были исключения. Были те счастливые единицы, которые, являясь идеологами отдаленного лучшего будущего, звали к нему и всех непосвященных, стараясь сорвать повязку с глаз большинства. Но, по условиям того времени, работа этих немногих была также для немногих. Большинство не слушало этих немногих, большинство гордилось своею ролью своенравного пана и требовало докладов.

И публике докладывали в легкой доступной форме, очень часто даже в виде афоризмов, все то, что нужно было для житейского обихода.

Характерным признаком указанного нами явления может служить следующая книга, появившаяся в 1833 году:

«Фетис. Музыка, понятие для всех или краткое изложение всего путного, чтоб судить и говорить об искусстве сем, не учившись оному, перевод Н. Беликова. С.-Петербург 1833 года».

Не нужно знания, не нужно тяжелой, мучительной работы, не нужно анализа. Анализ—яд, анализ—разврат, нужно только судить и говорить об искусстве, не учившись оному.

И рецензент того времени давал достаточное количество материала.

Петербуржец узнавал вполне своевременно, что «на месте рождения Россини поставлен его мраморный бюст, что «в Манчестре умерла 23 сентября 1836 года Мамебран Гарсия» [2]), что «ея сестра Павлина Гарсия имеет намерение посетить Россию» [3]), что «сделаны новые открытия в бумагах Моцарта» [4]), что «в 1842 году в Париже состоялось 225 представление Роберта Мейербера [5]), что «в Вене состоялся концерт Негре [6]), а «Донцетти был в Турции в Константинополе [7]), где султан устраивает концерты в Серале» [8]). А знаменитая певица того времени Женни Линд — ведь об этой певице петербуржец того времени мог говорить как о самой близкой знакомой, каждый день жизни, каждый шаг которой были известны: 18 Мая 1845 года Женни Линд была в Гамбурге [9]); затем в том же году пере-

---

[1]) «Северная Пчела» 1833 г. № 222.
[2]) Там же 1836 г. № 322.
[3]) Там же 1837 г. стр. 943.
[4]) Там же 1840 г. стр. 105.
[5]) Там же 1842 г. стр. 55.
[6]) Там же 1845 г. № 136.
[7]) «Иллюстрация» 1845 г. стр. 269.
[8]) «Северная Пчела» 1845 г. № 104.
[9]) Там же 1945 г. № 111.

ехала в Стокгольм [1]), что в 1850 году она уехала не только в Америку [2]), но даже в южную Америку [3]), где и получила басословный гонорар за свои концерты [4]), и этот формуляр певицы петербуржец мог закончить глубокомысленным афоризмом [5]):

«Женни Линд — сердце пения, а Виардо-Гарция — душа».

Так обстояло дело в мелочах, а вот каковы были суждения среднего рядового обывателя петербуржца и о таком колосе, как Бетховен или, как тогда писали: Бетговен [6]):

«Один из величайших деятелей гармонии Бетговен принадлежит к психологическим феноменам, даже и по странной судьбе, испытанной им на земном поприще. Долго не разгаданный современниками, он создавал в тиши лесов для самого себя, и надменные Рецензенты (с большой буквы по написанию того времени) с беспримерным ожесточением всех восстановляли на знаменитого человека, который дразнил их колоссальностью своего гения, независимого и свергнувшего все схоластические оковы, налагаемые мелочными теориями и современностью века» — что представляет из себя этот пошлый набор фраз, по существу только таковой, не более, но он производил в то время сильное впечатление, и далее: «Бетговен, в своих созданиях прошел страшное поприще борьбы с самим собою. Как Байрон изобразил он печальную бездну, озаренную бледным лучем надежды на ничтожество земли с воспоминанием о небе. Мы не будем исчислять отдельно красот его творений. Влечение души так сильно к колоссальности, что горы, водопады и бездны не имеют надобности в замысловатости формы, чтобы пленить человека. Таков и гений. Вообразим себе гамму, которая, начинаясь с высочайшего звука, постепенно нисходит к своему началу и, час от часа, ниже и ниже, наконец, загудев как в Москве Ивановский колокол и потом еще и еще распространяясь, превратилась в гул Океана. Вот характеристика всех созданий, носящих на себе печать гения. Душа находит в них эмблему своего грядущего величия, когда без формы и времени, заключится в самой себе, как в мире независимом от судьбы. Если бы можно было олицетворить думы Бетговена, то они предстали бы перед нами как огромные пирамиды волнующихся звуков со всеми таинственными иероглифами человеческой души» [7])!

Вот и разберитесь: «огромные пирамиды волнующихся звуков» и к тому же еще и «иероглифы» — обыватель счастлив,

---

[1]) «Иллюстрация» 1845 г. стр. 247.
[2]) «Северная Пчела» 1850 г. № 283.
[3]) Там же 1851 г. № 30.
[4]) «С.-Петербургские Ведомости» 1851 г. № 223.
[5]) «Северная Пчела» 1845 г. № 238.
[6]) Там же 1833 г. № 42.
[7]) Там же 1833 г. стр. 181.

обыватель доволен, упиваясь этими в сущности ничего не раз'ясняющими метафорами, он мыслил, что нашел определение Бетховена. И далее, — не менее интересны характеристики отдельных произведений Бетховена [1]):

«Королиан — есть создание души опальной, опрокинутой от мира. Бетговен выстрадал сей венец. Долго буря зрела в его груди, но исторгнувшись единожды, она пронеслась над миром, оставив неизгладимое впечатление. Вот этот миг, о котором хотел намекнуть Байрон в своем «Гяуре», тот самый миг, когда



Музыка в изображении книги «Зрелище природы и Художеств 1789 г.».

пробуждаются из горести все язвы долгих лет и целая опальная вечность сосредоточивается в одном роковом мгновении. Бетговен выразил это адское чувство и, доведя до последней степени, остановился, как бы страшась до срока разрушить свое земное существование:

«Когда душа погружена
В волнах пучины идеальной,
Она как будто стеснена
Своей темницею опальной.
Чем глубже тонет мысль ее
В бездонном море бытия,
Тем ближе брег отчизны дальней:

[1]) «Северная Пчела» 1831 г. № 1.

Душа мужает и растет
И вдруг, как призрак колосальной
Воспрянув, — смерти храм печальной
Бессмертной жизнью разорвет».

Только этого не доставало Бетговену для последнего аккорда к Королиану. Но гений его возвратился к земной жизни путем, достойным его предназначения. Мы слышали последний отгул страстей, за которым последовали не спокойствие, но мрачная тишина, изнеможение души. Так пролетит зловещая комета и долго огненная полоса летит на черных тучах, так промчится буря и долго после нее низвергаются подорванные скалы»...

А вот еще несколько строчек о 9-ой симфонии [1]):

«С Девятою симфонией Бетговена начинается новый мир до сих пор неясный... честь и слава людям, возымевшим мысль, долго считавшуюся неисполнимою познакомить С.-Петербургскую публику с этим исполинским произведением! Честь и слава участвующим в исполнении! Их одна бескорыстная любовь к искусству могла победить все затруднения, представляющиеся в этой симфонии самому опытному музыканту. Мы уверены, что действующие до самого конца сохранять это возвышенное чувство, этот благородный огонь, без которого не возможно исполнение подобной музыки».

И в то же время, наравне с этими отзывами, мы прочтем следующие строки [2]):

«При всей любви нашей к музыке, мы не разделяем вовсе печатных восторгов по случаю сооружения памятника Бетговену посреди городской площади в Бонне. Памятники на площадях, среди народа, должны воздвигаться только мужам с народным именем, защитникам отечества, благодетелям и просветителям человечества. Ставьте памятники великим артистам и художникам в музеях, в академиях, в театрах, словом в местах, где собираются люди на торжество искусств — это дело. Но на площади должен стоять памятник мужа, которого подвиги или творения были бы в памяти народной... Тогда памятник священен для народа, тогда отец может указать на него сыну и сказать: вот пример для тебя!

Я готов назвать Бетговена необыкновенным удивительным человеком, но великим мужем не назову... Величие не в нотах, а в душе, в уме»...

Как поразительно ярко, образно, сочно вылился в этих последних строках и сам Булгарин и вполне подобный ему средний обыватель и обыватель высших сфер русской жизни Николаевской эпохи. И как ценна эта последняя фраза—«величие не в нотах, а в душе в уме» — для определения, для уяснения вопроса соотношения русского общества той эпохи

---

[1]) «Северная Пчела» 1836 г. № 55.
[2]) Там же 1845 г. № 219.

к музыке. Музыка — ноты, но не душа, не ум. Не нужно изумляться, что эта фраза противоречит выше приведенным отзывам о Бетговене. Это противоречие характерная для того времени черта. То была, так сказать, декламация, рассуждение, теория, а чуть дело дошло до практики, до реальной действительности, то и появился протест против памятника Бетговену на площади.

Вышеприведенные отзывы о Бетховене характерны еще и тем, что чисто музыкального разбора в них нет. Это и нравилось обывателю, который был очень слаб во всех тонкостях контра-пункта и генерал-баса, чуть ли не смешивал последний с каким то ему, обывателю, незнакомым, невиданным, новым рангом о чинах. Но вышеприведенные отзывы в то же время с внешней стороны красивы, в них много таких элементов, которые могут подействовать на душу, вызвать у сентиментального крепостника даже вздох или слезу. А к этому обыватель был далеко не равнодушен. Наконец, эти отзывы легко запоминаемы: и ивановский колокол — о котором патриотический поэт того времени восклицал: «кто царь-колокол подымет»? — наверно пришелся по вкусу читающей публике.

Конечно, под красивою внешностью скрывалась духовная пустота; конечно. для музыканта все это был жалкий лепет, но — «своенравный паша» — та публика, для которой все это докладывали, оставался вполне довольным...

ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ.

Концерты Екатерининского времени.—Их особенности.

В 1769 году неизвестный нам Монфредини заявлял [1]):

«подписавшимся в особливом плане для концерта чрез сие дается знать, что оный концерт начнется в будущей четверток, то есть 12 числа сего месяца (марта) по полудни в начале 6 часа в состоящем близ Летнего дворца доме его сиятельства князя Барятинского и будет до вербного воскресения продолжаться по четвергам каждой недели».

В следующем 1770 году музыкант Шпрингер опять таки об'являет о серии концертов по субботам [2]). Итак делают учредители концертов вплоть до начала 80-ых годов XVIII века. Конечно, можно было бы об'яснить устройство серии концертов тем, что открывали предварительную подписку и, судя по ее результатам, или приступали к концертам или об'являли их несостоявшимися, возвращая назад деньги. Но такой предварительной подписки не было, даже более того: когда уже упо-

[1]) «С.-Петербургские Ведомости» 1769 г. № 20.
[2]) Там же 1770 г. № 19.

мянутый нами Монфредини, организатор каких то неизвестных нам концертов «в особливом плане» рискнул сделать такое объявление [1]) — «при сем во известие сообщается, что те персоны, которые, быть может, похотят в оные концерты ходить, платя каждый раз при входе, допускаемы не будут» — то, через некоторое время он должен был отказаться, об'явив:

«Сверх того, для удовольствия тех, кои не подписались на все концерты и кои не имеют времени присутствовать при всех, могут у его же, господина Монфредини, получать билет для входу каждой раз, платя за всякой билет по 2 рубля [2]).

Таким образом не желание обеспечить сбор руководило учредителями концертов целыми сериями, или как тогда выражались, «концертами в особливом плане». Нам кажется — мы позволим себе сделать такое смелое заключение — что у учредителей первых концертов, кроме желания получить покрупнее сбор, было и известное стремление познакомить петербургскую публику с рядом выдающихся произведений и, таким образом, развить музыкальный вкус северных варваров. На это, опять таки повторяем, смелое заключение наводит нас программы концертов музыканта или как он себя сам звал, виртуоза Пезибли, очень оригинальной и интересной личности XVIII века, нашедшей здесь у нас в России безвременный конец.

12 Февраля 1779 года [3]) виртуоз Пезибли об'являл, что он «будет во весь пост дважды в неделю, т.-е. по вторникам и пятницам представлять оратории новейшего сочинения на французском языке с большою музыкою». Начал Пезибль свои оратории с «Stabat mater dolorosa славного г. Перголезе» [4]), которую играл дважды [5]), потом познакомил петербургскую публику или, как он писал [6]) «произведет молебственное пение (Te deum) сочинения г. Грауна, славного королевского прусского капельмейстера с хорами, гораздо многолюднейшими тех, какие были в последней оратории» и наконец дал [7]) духовный концерт, под названием «Страсти Христовы» с полным хором сочинения славного г. Жомелли».

Как видим выбор ораторий был сделан серьезный, исполнение обставлялось очень тщательно: были приглашаемы большие хоры; солистами, кроме самого Пезибля, который играл первую скрипку, были лучшие артисты, находившиеся в то время в Петербурге на императорской сцене, словом — повторим слова самого Пезибля —

[1]) «С.-Петербургские Ведомости» 1769 г. № 32.
[2]) Там же 1769 г. № 34.
[3]) Там же 1779 г. стр. 174.
[4]) Там же 1779 г. стр. 185.
[5]) Там же 1779 г. стр. 222.
[6]) Там же 1779 г. стр. 237.
[7]) Там же 1779 г. стр. 284.

«г. Пезибль приложит все свое старание оными заслужить похвалу публики».

Начав исполнение «ораторий» великим постом 1779 года, Пезибль продолжал или вернее пытался продолжить свои концерты по указанному плану; говорим — пытался, потому что ему не удалось осуществить ряда концертов, а пришлось ограничиться одним, двумя концертами, которые были составлены [1]) «из 3 концертов и двух ораторий» и для которых он не удовлетворился «местными» артистами, но рискнул даже выписать артистов из Парижа [2]): «в сем концерте докажет также свое искусство г. Пеуль, первый певец французской королевы, который вскоре прибудет и уже с часу на час его ожидают».

В этих последующих концертах Пезибль между прочим исполнил и ораторию «Les Israélites sur la montagne d'Orebe», которая, как он писал, была «переложена им на музыку» [3]).

Пезибль хотел организовать свои концерты широко, но он, видимо, преувеличил любовь петербуржцев того времени к музыке и надеялся сильно на поддержку петербургских меломанов; надежды эти не оправдались. Пезибль стал банкротом и повесился. Очевидно, неуспех начинаний Пезибля не позволил другим артистам того времени продолжить его дело в таких широких размерах; тем не менее, попытки таких, по определенному плану концертов, конечно, в меньшем масштабе, делались и в дальнейшем. Так, известный в то время скрипач Лолли — которому императрица Екатерина II подарила смычок с бриллиантами и с собственноручной надписью: Archet fait par Cathérine II pour l'incomparable Lolli [4]) — дал в 1780 году три духовных концерта [5]); в том же году певец Комаскино устроил 2 «духовно-вокально-музыкальных» концерта [6]), но, очевидно, публика, побывав на первом таком концерте в значительном количестве, пришла на следующий в гораздо-меньшем числе, а устройство этих концертов требовало и много затрат и много хлопот — и в результате артисты перестали думать о развитии музыкальных вкусов и стали давать такие концерты, которые при меньших затратах обещали больше барыша.

Но публика всегда оставалась публикою — ее нужно было удивлять; скромностью, хотя бы обещавшею гениальное исполнение, нельзя было привлечь на свои концерты, и «скрипач Хандошкин будет играть соло на расстроенной скрипке» [7]), а известный виртуоз Фамизе Сартори [8]) «для большего просла-

---

[1]) «С.-Петербургские Ведомости» 1779 г. стр. 340.
[1]) Там же 1779 г. стр. 1378.
[2]) Там же 1779 г. стр. 1420.
[3]) Там же 1779 г. стр. 1536.
[4]) A. Choron et F. Tayolle Diction. 1817 г. буква L.
[5]) «С.-Петербургские Ведомости» 1780 г. стр. 247.
[6]) Там же 1780 г. стр. 262.
[7]) Там же 1780 г. стр. 246.
[8]) Там же 1777 г. № 26.

вления своего концерта пригласил для соучаствования следующих славных виртуозов: Саторини, девицу Агафию Петровну, г. Палчауре, г. Бауль, г. Михель и г. Фсорели, которыми для совершенного удовольствия публики, будут употреблены всевозможные труды». А если участие таких блестящих артистов недостаточно для привлечения публики, то тот же Сартори [1]) об'являл, «если кто из охотников до музыки пожелает принести с собою из труднейших каких арий, то он готов петь оную без всякого к тому приуготовления» — нет сомнения, что на такой концерт публика будет валом валить, всякому любопытно посмотреть, как знаменитый певец будет петь труднейшую арию «без приуготовления», а может быть, он и сорвется на какой-нибудь высокой ноте...

Кроме вышеотмеченных концертов «по особливому плану», концертов отдельных приезжавших специально для концерта в С.-Петербург артистов, все более или менее выдающиеся артисты императорских театров давали от своего имени концерты, давались концерты и от имени театральной дирекции, и от целого состава итальянской труппы того времени, наконец, и от образовавшейся уже тогда императорской капеллы, известной в то время не под этим названием, а просто, как императорские певчие.

Первое упоминание о концертах артистов итальянской оперы мы находим в 1778 году — вообще считаем уместным отметить, что период 1777 — 1780 года был периодом наибольшего оживления в концертах; очевидно, концерты были новинкою, к которой публика не успела еще привыкнуть — так вот в 1778 году [2]):

«в будущий четверток, то-есть 8 марта дня, имеет быть в доме графа Строгонова инструментальный и вокальный концерт, на коем находящиеся при дворе в службе италианцы петь будут разные пиесы, а между прочим стих Stabat mater музыки славного Перголеза. За вход платить надобно 1 р. 50 к., 1 р., в галлерее по 50 коп. Для желающих ужин тут изготовлен будет. Начнется оной в 6 и 7 часов после полудни».

В этом об'явлении итальянских певцов очень характерно указание, что приехавшие на концерт, после него, могут тут же в помещении дома графа Строгонова поужинать. Безусловно, эта приманка сделала свое дело и на концерт «итальянцев, служащих при дворе», публика собралась в достаточном количестве. Но итальянцы, а может быть и организатор этих итальянских концертов, не ограничились такою незначительною приманкою, как обещанием, после концерта, конечно, за особую плату ужин.

---

[1]) «С.-Петербургские Ведомости» 1778 г. стр. 1040.
[2]) Там же 1778 г. стр. 141.

В 1780 году итальянские придворные артисты давали свои концерты уже не в доме Строгонова, а в доме Вольно-Экономического общества на Невском проспекте против Адмиралтейства. Концерты начались 20 марта, общее число их предполагалось пять, при этом Маттей, организатор концертов, об'являл [1]), что «с одним билетом на все концерты можно провести и даму бесплатно», — это опять-таки было такое средство, которое должно было увеличить на много число зрителей. Главною приманкою этих концертов была красавица-чародейка Давия, которой увлекся канцлер империи граф (впоследствии князь) Безбородко. Увлечение это стоило графу очень больших денег. Грибовский [2]) утверждал, что граф Безбородко давал артистке Давии ежемесячно на прожиток 8.000 рублей золотом, и при отпуске ее в Италию подарил ей деньгами и бриллиантами на 500.000 р. «Отпуск» этой певицы был необычайный. В дело вмешалась Екатерина II, распорядившаяся «актрису Давею выслать в 24 часа заграницу» [3]).

Театральная дирекция или как тогда звали «дирекция над зрелищами» выступила с концертами от своего имени лишь в конце XVIII века. В 1794 году 28 февраля появилось нижеследующее об'явление [4]):

«Дирекция над зрелищами об'являет почтеннейшей публике, что на деревянном или малом театре в нынешний великий пост по четвергам и воскресениям будут производимы вокальные и инструментальные концерты придворными итальянскими актерами за обыкновенную в малом театре цену, и что первый концерт начнется в будущий четверток, т. е. 2 марта».

Деятельность театральной дирекции в устройстве концертов с живыми картинами относится к более позднему времени, к периоду царствования императора Николая I.

Императорские певчие принимали участие в ряде концертов, особенно когда в 90-х годах XVII века стал устраивать концерты из своих произведений Сарти. В этих концертах требовались большие хоры, и Сарти, как дворцовый капельмейстер, конечно, мог привлечь к участию и придворных певчих.

Первый свой концерт Сарти дал в большом каменном театре 29 марта 1794 года [5]), при чем этот концерт носил довольно странное и непонятное наименование: «большой спиритуальный, вокальный и инструментальный концерт [6]).

Из приезжающих для сбора денег иностранцев на первый план нужно выдвинуть Фоглера, который в 1788 году дал два

---

[1]) «С.-Петербургские Ведомости» 1780 г. стр. 295.

[2]) «Записки Грибовского» стр. 13.

[3]) «Записки Энгельгарда» стр. 49.

[4]) «С.-Петербургские Ведомости» 1794 г. стр. 428.

[5]) Там же 1794 г. стр. 512.

[6]) В монографии Финдейзена о Сарти не имеется указания на эти петербургские концерты Сарти.

публичных концерта в зале Аничкова дома 3 апреля [1]) и 6 мая [2]). Первый концерт Фоглера именовался «Латинский церковный концерт, аккомпанируемый огромным оркестром и пением духовных Российских песень», о втором своем концерте Фоглер поместил нижеследующее уведомление:

«В субботу, 6 мая, даст г. Фоглер в зале Лиона [3]) инструментальный концерт в изображениях, которые заключают в себе 1-ое открытие оперы «Любовь к Отечеству», изображающей увеселение сельской жизни, нарушение оных военными опустошениями, поход верных отечества, сражение и побег неприятелей, победу и общую радость; сему последует концерт на фортепиано, 2-ое открытие комической оперы с переменами на фортепиано и аккомпанементом всего оркестра, содержащий в себе симфонию, изображающую забавы Фрадрисских свадеб и Мальбрука песнь с переменами на фортепиано же. Билеты по 2 рубля».

Из других артистов на фортепиано — пианистов по нынешнему наименованию — укажем «на госпожу Шульц» [4]), ученицу Моцарта, «которая будет иметь честь дать в Аничковом доме большой концерт, на коем она будет играть один концерт своего сочинения, а другой г-на Моцарта»; г. Штейна [5]), который «даст огромный вокальный и инструментальный концерт, на котором он один будет играть на Богегаммеровом фортепиано разные концерты». Г. Штейн счел нужное добавить в своем анонсе следующее:

«И как сей здесь еще не бывалый инструмент для играющих на клавикордах весьма внимания достоин, особливо потому, что он дает от себя настоящий тон скрипки, гобоя и виолончели и что он совершенно подражает гармонию, то г. Штейн ласкается тем больше число видеть у себя зрителей».

Первою скрипачкою, появившеюся на петербургских подмостках была, насколько нам удалось установить, г-жа Сирмен, «известная по ея искусству в музыке виртуоза» [6]), которая дала два концерта в 1784 году; за нею следовала другая итальянка «г-жа Кателди Чулиани, умеющая изрядно играть на флейтверсе», она концертировала в 1785 г. и, наконец, в 1798 г. [7]): «девица Кирхгеснер, у всех европейских дворов и знатоков музыки, известная фиртуозка на инструменте гармоникою назы-

---

[1]) «С.-Петербургские Ведомости» 1788 г. стр. 351.

[2]) Там же 1788 г. стр. 351.

[3]) Лион в это время арендовал о откупщика Шемякина приобретенный последним у кн. Потемкина Аничков дворец, зал которого и слыл в большой публике под названием «зал Лиона». Впоследствие, как мы и указали выше, тем же именем звался зал в доме бывшем кн. Голицына.

[4]) «С.-Петербургские Ведомости» 1790 г. стр. 1305.

[5]) Там же 1786 г. стр. 1291.

[6]) Там же 1784 г. стр. 463, 833.

[6]) Там же 1785 г. стр. 1061.

[7]) Там же 1798 г. стр. 475.

ваемом, будет иметь честь в среду 17 марта, с позволения полиции (таким образом, кажется впервые появляется эта фраза, затем ставшая обязательною принадлежностью каждого анонса, причем она иногда заменялась «с разрешения начальства») в Лионовом зале давать духовной концерт, в котором она играть будет на новой и ею самою во время пребывания ее в Лондоне усовершенствованной аглинской гармонике, которая, действительно, есть первый инструмент в сем роде, как соло, так и в сопровождении других музыкальных инструментов; билеты по 2 руб. 50 коп. с человека можно получать у девицы Кирхгеснеровой, в Жадимировом доме под № 6, по Мойке, также в книжной Клостермана лавке на Исакиевской улице и, наконец, и у самого входа».

Из певцов особенно рекламировал себя «бассист Вундер», который 22 апреля 1794 года [1]) «для показания громкости и гибкости своего голоса будет петь разные арии басом». Наконец укажем, что в 1784 году в Петербург приезжал «капели директор Бернигейм-Штейнфуртский И. Ф. Клефлер». В своем концерте он обещал слушателей познакомить [2]) с сочиненной им особливой музыкою, представляющей музыкальное сражение, которое уже в Лондоне, Берлине, Копенгагене, Кенигсберге и прочем принята с удовольствием. Оркестр будет состоять из 66 персон на два хора разделенных». В этом же концерте слушатели могли выслушать и «двухорную симфонию с эхом».

Нам удалось розыскать одно указание, которое позволяет заключить о minimum'е сбора с концерта XVIII века, minimum'е, которым удовольствовались артисты первого класса.

«Славный виртуоз и флейтист Карл Гартман», вернувшись в 1788 году из Москвы в С.-Петербург, известил всех почитателей его таланта, что он согласен перед своим отъездом за границу дать в С.-Петербурге концерт, если «г.г. подписателей на оной соберется до 100 человек, полагая с каждого по 5 рублей» [3]). Таким образом 500 рублей было минимумом желательного для артиста сбора.

Отметим здесь, что тот же Гартман, «полагаясь на благотворительность здешней почтенной публики, намерен в пользу сироты, некоторого российского уроженца, коего он старается обучить на арфе, дать концерт [4]).

Из русских исполнителей, кроме указанных нами скрипача Хандошкина, девицы Агафии Петровны, нам удалось найти пианиста виртуоза Бродского, который давал концерт в малом театре 20 марта 1795 года [5]).

---

[1]) «С.-Петербургские Ведомости» 1794 г. стр. 1722.
[2]) Там же 1784 г. стр. 117.
[3]) Там же 1788 г. стр. 33.
[4]) Там же 1786 г. стр. 117.
[5]) Там же 1795 г. стр. 483.

Почти всякое событие из внешней и внутренней жизни страны сопровождалось особыми празднованиями при Дворе. Если при Петре Великом и его ближайших преемниках в этих празднованиях главную роль играли фейерверк и иллюминация, то в дни Северной Семирамиды такое же значение выпадало на музыку. На каждую победу, на каждое рождение нового члена императорской фамилии, наконец, на дни рождения и тезоименитства самой императрицы, придворные музыканты должны были сочинить и оперы, и оратории, и концерты. Так, празднование взятия Очакова сопровождалось исполнением Te Deum сочинения Сарти [1], в 1793 году петербургская публика в зале Лиона могла слушать «самые разные аллегорические сочинения г. Ставингера пиес, из которых самая превосходная изображает «Взятие Измаила» и содержит в себе более 20 разных для большего оркестра штук [2].»

В предыдущем изложении мы, быть может, даже злоупотребляли обилием выписок из извещений или театральных афиш того времени. Но мы делали это сознательно, так как только этими выписками можно сохранить колорит эпохи, в перефразировке пропадает вся особенность стиля, все те, пусть даже курьезные на наш взгляд, обороты речи, помощью которых только и можно восстановить картину давно исчезнувших дней века «парика с косичкою», как его принято называть.

ГЛАВА ПЯТАЯ.

Концерты эпохи императора Александра I. — 1812 год. — Благотворительность. — Каталани. — Русские исполнители.

Наиболее ярким, выпуклым моментом Александровской эпохи является, конечно, «Отечественная война» и борьба с Наполеоном за освобождение Европы от французского ига, т. е. 1812 — 1815 годы. Эти события отразились и на российской музыке.

Начался 1812 год самым мирным и спокойным образом: [1]) 28 марта этого года.

«В зале Филармонического общества, что у Казанского моста в доме № 44, имеют честь дать большой вокальный и инструментальный концерт прибывшие за несколько времени в сию столицу г-жа Барбери Ферлендис, итальянская Певица (певица писали для уважения с большой буквы) с мужем своим Александром Ферлендисом младшим, об отличных талантах коих многократно упоминаемо было в парижских журналах, когда г-жа Ферлендис в течение трех лет на парижских театрах была первою артисткою, равно как в Варшавских, Виленских и Рижских жур-

---

[1]) «С.-Петербургские Ведомости» 1812 г. стр. 382.
[2]) «Русская Старина» т. XXIX, стр. 264.

палах об'являемо было, что г-жа Ферлендис имеет совершенно необыкновенный голос, называемый по-итальянски контро-альтом, весьма подобный звуку виолончели, и что он (т. е. муж певицы Александр Ферлендис младший) играл разные итальянские пьесы с достойным талантом и успехом и давал в Вильно концерт в пользу бедных. В Петербурге голос ея вовсе неизвестен».

Как видим, Барбери Ферлендис, чтоб завоевать себе успех у петербургской публики, ссылалась на Париж, — в скором времени такая ссылка стала уже невозможною, нужно было, наоборот, скрывать свое участие в парижских театрах: [2]) 12 ноября 1812 года в Петербурге на французском театре была поставлена трагедия «Федра» с участием знаменитой трагической артистки Жорж. Она играла последний раз в Петербурге, а 16 ноября того же года было последнее представление французской труппы в С.-Петербурге и последовала отсылка французских актеров за границу [1]).

Петербург переживал тревожные дни [2]), укладывались и увозились из Петербурга сокровища Эрмитажа, книги Публичной библиотеки; делались даже приготовления к вывозу и памятника Петра первого Фальконета, так как вполне основательно полагали, что если Наполеон возьмет Петербург, то он не замедлит увезти эти сокровища в Париж, как он поступал и в других завоеванных им столицах.

Но 25 июля в Таврическом дворце служили торжественное молебствие по поводу победы графа Витгенштейна [3]), — правда, эта радость вскоре была омрачена — 18 сентября было опубликовано «во всенародное известие об отдаче Москвы», — но это было последней каплей в чаше испытаний, — вскоре началось бегство наполеоновой армады — Полоцк, Смоленск, Березина, переход границы и об'явление борьбы за освобождение Европы.

И 26 марта 1813 года [4]) в Петербурге уже был дан театральною дирекциею концерт, в котором капельмейстер двора его императорского величества Д. Штейбельт исполнял на рояле «фантазию» собственного сочинения «Сожжение Москвы» [5]).

Содержание этой пьесы было следующее:

1) Вступление выражает горесть и уныние, которыми переполнен сочинитель, начиная изображать сию картину;

2) вход Наполеона в Москву, торжественный марш на голос: «Мальбрук на войну едет»;

3) начало пожара, отчаяние жителей, молбы их ко Предвечному;

4) моление о сохранении дней Августейшего императора Александра, адажио на голос английской арии: God save the king (господь, спаси царя);

---

[1]) «Северная Почта» 1812 г. № 93.
[2]) «Русская Старина» 1873 г. т. VII, стр. 136.
[3]) «Северная Почта» 1812 г. № 75.
[4]) «С.-Петербургские Ведомости» 1813 г. стр. 170.
[5]) «Русский Библиофил» 1912 г. № 3 стр. 11 и сл.

5) продолжение пожара, взрывание Кремля, всеобщий ужас;

6) вступление донских казаков, сражение, всеобщая брань;

7) прибытие российской инфантерии;

8) стоны и вопли побежденных на голос известной арии: allons, enfants de la patrie, le jour de la gloire estarrivé (пойдем сыны отечества, настал день славы), внезапное бегство побежденных;

9) радость победителей, русская пляска с вариациями.

Из этой программы ясно видны некоторые особенности, характерные для того времени. Ироническое отношение автора к Наполеону видно с самого начала фантазии. Торжественный марш шествия Наполеона в Москву написан на тему «Мальбрук в поход поехал»; далее — так как в то время не существовало еще отечественного национального гимна, то для выражения русских патриотических чувств автор фантазии должен был воспользоваться английским национальным гимном. Этот гимн у нас исполнялся при всех необходимых случаях до 1834 года; но так как все-таки в фантазию надо было ввести и национальные мотивы, то автор закончил фантазию вариациями русской пляски, т. е. Камаринской. Большое недоумение вызывает 8 часть фантазии — стоны и вопли побежденных на голос известной арии: allons, enfants, de la patrie» — прямо не понятно, каким образом удалось сочинителю переделать марсельезу, этот гимн гнева, торжества и победы — на стоны и вопли?!

Конечно, Штейбельт был далеко не исключением. Наоборот, чуть ли не каждая русская победа создавала то или другое музыкальное произведение: так 7 марта 1813 года Фридрих Бессер во второй части своего концерта изображал «Освобождение Смоленска или сражение при Красном 4 и 5 ноября 1812 года»[1]), князь Долгорукий написал «Марш» для фортепиано — «Вшествие Российской гвардии в Вильно 1812 года 5 декабря» [2]), наконец, уже в 1815 году об'являлось о появлении в свет: «Сражение при Лейпциге, характеристической картины на музыку для фортепиано, положенная известнейшим публике автором. С.-Петербург, 1815 г. Цена 5 рублей [3]).

Конечно, не только события, но и герои их вдохновляли музыкантов. Упоминаемый нами князь Долгорукий написал «Казацкий марш для фортепиано в честь победителя графа Платова»; — марш был издан с портретом Платова [4]); г-н Кромер сочинил «Фантазию в честь побед князя Кутузова в тоне арии славного Генделя «Пренебрегай опасности»; эта фантазия стоила 2 р. 50 к. [5]). Смерть Кутузова была отмечена рядом маршей — Волкова, Антолини, Ив. Прача, гр. Салтыкова, — при чем марш

[1]) «С.-Петербургские Ведомости» 1813 г. стр. 69.

[2]) Там же 1815 г. стр. 900.

[3]) «Русский Инвалид» за сто лет стр. 26.

[4]) «С.-Петербургские Ведомости» 1813 г. стр. 1055.

[5]) Там же 1813 г. стр. 440.

графа Салтыкова исполнялся «при введении» — как говорилось в то время — «в столицу тела фельдмаршала»; затем следовали марши на вступление русских войск в Варшаву, на возвращение в Москву русского ополчения (Кизеветтер), на смерть Багговута, Багратиона, Кульнева [1]). К сожалению, до сих пор не сделано даже попытки привести в известность все эти сочинения, посвященные Отечественной войне, а между тем даже один перечень заглавий и то дал очень много любопытного материала.

За фортепианными произведениями следовали и вокальные — один из первых русских романистов Д. Н. Кашин написал песню в честь генерала графа Витгенштейна. — Эта песня была лучшим номером репертуара певца Злова, оперной знаменитости того времени, и вызывала бурю восторга.

Большинство музыкальных произведений издавалось с характерными примечаниями: «деньги, полученные за продажу, назначены в пособие несчастным, потерпевшим разорение от неприятельского нашествия». Таким образом, музыканты были в то же время и филантропами.

Надо отдать справедливость, филантропия царила в то время в русском обществе: в ноябре 1813 года П. П. Пезаровиус организовал первый концерт в пользу инвалидов, «кои в нынешнюю войну спасли отечество и кровью своею искупили Европу». Концерт был устроен 15 ноября 1813 года и исполнялся средствами с.-петербургского филармонического общества по следующей программе: [2])

1) Ромберг. Симфония. 2) Далейрак. Ария (г-жа Сандунова). 3) Фильд. Концерт для фортепиано. 4) Сарти. Воинский хор. 5) Штейбельт. Дуэт г-н и г-жа Самойловы. 6) Дерфельд. Марш. 7) Мегюль. Трио (г-жа Сандунова) г.г. Злов, Самойлов). 8) Концерт для скрипки (Лафон). 9) Гармонический музыкальный дивертиссемент. — Дирижер Парис.

Этот концерт дал чистой прибыли 5.042 р. 40 к.

Через два года в танцовальном собрании [3]) — 30 ноября 1817 года — был дан маскарад в пользу инвалидов.

Афиша или извещение о маскараде была составлена очень подробно и заключала в себе небезынтересные и для нашего очерка подробности.

Прежде всего «для маскарада сего присоединяются все комнаты бывшего музеума, предоставленные на сей раз хозяином дома, первостатейным купцом Андреем Ивановичем Коссиковским, по уважению благонамеренного сего предприятия без всякой платы, а потому приезд в маскарад назначается к 2 под'ездам, к обыкновенному в собрание с Невского проспекта и к бывшему музеуму с Большой Морской».

[1]) «С.-Петербургские Ведомости» 1817 г. прибавление к № 92.
[2]) «Русский Инвалид» за сто лет стр. 29.
[3]) Там же 1817 г.

Таким образом первостатейный купец А. И. Косиковский вложил свою ленту в пользу инвалидов.

Устроители маскарада хотели привлечь как можно более посетителей, поэтому плата была назначена сравнительно небольшая — 5 рублей с персоны и, кроме того, были введены две льготы: первая из них покажется нам немного странною, именно в пункте 4-м об'явления мы читаем:

«Гостям не воспрещается на сей раз вход в сапогах».

Не надо забывать, что в то время посетители балов должны были быть в башмаках, длинных чулках. Разрешением входа в сапогах безусловно увеличивался контингент зрителей. Вторая льгота касалась маскарадных костюмов, а именно:

«Предоставляется на волю каждого маскироваться, кто как заблагорассудит, с соблюдением однакож в костюмах и нарядах должной благопристойности: в шубах, шинелях, сертуках и шлафроках и прочем, сему подобном, никто впущен не будет».

Первое время на петербургских маскарадах был допускаем только один костюм — «домино» — и об этом публика извещалась: на маскараде же в пользу инвалидов было разрешено вообще маскарадное платье.

Самый маскарад должен был произойти следующим образом:

«Маскарад начнется в 9 часов вечера и продолжится до 5 часов утра, а в 12 часов, по сделанному сигналу, известится о начале бала в большой музыкальной зале, почему желающие заниматься танцами снимают маски, — почему в масках нельзя было танцовать, мы не знаем, очевидно, это одна из особенностей маскарадов того времени. — «Неимеющие расположения к танцам и замаскированные, дабы не стеснять танцующих, выходят из сей залы за колонны и проводят время в прочих покоях, где пожелают. Танцующие длинный польский могут из сей залы проходить через все комнаты собрания в бывший музеум и оттуда обратно, для чего в разных местах будет поставлена музыка».

В заключение афиша указывала, что, «кроме платы, за вход, с благодарностью принимались пожертвования». Устроители собрания высказывали уверенность, что «старшины сего собрания употребят всевозможное старание, дабы г.г. члены-посетители имели полное и безпрепятственное в сем увеселении удовольствие, надеясь, что и они с своей стороны соблюдением порядка и приличия равномерно к сему содействовать будут».

Конечно, маскарад не есть проявление музыки, но этот маскарад интересен как начало тех знаменитых концертов в пользу инвалидов, которые давались впоследствии каждое 19 марта в день входа русских войск в Париж, а затем нельзя забывать, что в том же 1817 году, когда давался этот маскарад, директор военной полиции де Санглен писал:

«Здесь (т. е. в Петербурге) учредились, учреждаются и впредь учреждаться будут общества под видами патриотическими. Я го-

тов согласиться, что мнение антрепренеров может быть хорошо, как их побуждения: но должно ли то в монархических правлениях позволять — это другой вопрос. В Республиках это необходимо, но в монархическом правлении все противно сему. Здесь государь — есть отечество. Они — нераздельны, от него нисходит все и в нем, как в единице, все соединяется. Счастие и несчастие нисиадает из рук его, как из урны Провидения. Инвалидов кормить есть дело его. Он — отечество и никто из частных людей в сие дело вмешиваться бы не долженствовал».

Как видим, директор военной полиции полагал, что частная благотворительность возможна лишь в республике, в монархическом государстве она неуместна, так как подрывает самый принцип монархизма. Этот взгляд очень характерен и показывает, что даже в таких, казалось бы, не имеющих никакого отношения к политике вопросах, как, например, музыка, находили и видели нечто политическое. Бессмертный Гоголь, заставивший своего судью в Ревизоре произнести знаменитую фразу: «Я думаю, Антон Антонович, что здесь тонкая и более политическая причина» и т. д. — вовсе не хотел только вызвать смех у зрителя, и эта фраза, как и вообще весь «Ревизор», построены на действительности, на фактах, которые для нас стали уже преданием, которые нам неизвестны и нуждаются в комментариях.

«Начальство имеет тонкие виды; даром, что далеко, а оно себе мотает на ус». — Это мотание было заметно и даже в области музыки и музицирования. И если посмотреть с этой точки зрения, то многое непонятное раз'ясняется. Конечно, неоспоримо, что «из всех возможных родов искусства, музыка заслуживает, по справедливости, преимущества, ибо живопись и стихотворение низводят небеса на землю и духовное облекают плотью, напротив того, музыка земное возносит на небеса и человеческое обоготворяет, но такое «вознощение в небеса» может человека заставить оглянуться и вокруг себя, а это оглядывание вовсе не входило в виды начальства. И начальство, чем дальше шло развитие русской жизни — тем бдительнее брало под опеку даже и концерты и самую музыку и музицирование.

Обращаемся к рассмотрению некоторых особенных концертов эпохи Александра I. Самым выдающимся событием должно считать концерты Каталини, состоявшиеся 26 мая и 31 мая 1820 года: [1])

Певицу редкую не надобно хвалить,
Европа целая готова подтвердить
Что Каталани дар чудеснейший имеет,
Она и мысль обворожить
И сердцу говорить,
И душу волновать умеет!...»

[1]) «Сын Отечества» ч. 62, стр. 184.

Писать рецензии о Каталани прозою почиталось, кажется, неприличным, даже чуть-ли не преступлением. Театрал того времени П. Иванчин-Писарев посвятил певице громадное стихотворение, из которого мы приведем некоторые наиболее характерные строчки:

«Кто ты — слетевшая с небес?
Кто ты — волшебница иль миф? свидетель
Восторгов наших, наших слез...
Твой глас — сама любовь, твой образ — добродетель!
. . . .
О ты, которая в душе моей слышна!
О ты, которая одна
Умеет обладать природой и искусством!
С каким ты изрекла неиз'яснимым чувством
Для сердца нашего весть радостну сию:
«Он возвратился благодатный»!

В пояснение последних строк надо помнить что словами «Он возвратился благодатный, Наш кроткий Ангел на земле!» начинался гимн, посвященный императору Александру I, бывший в то время необходимою принадлежностью чуть-ли не каждого концерта. Каталани исполняла этот гимн по-русски и тем еще более усилила впечатление от своих концертов.

В журнале «Сын Отечества» было помещено письмо одного из театралов к своему приятелю в Твери, это письмо начиналось следующим образом: [1])

«У нас теперь одна новость, увлекающая всех жителей столицы, один предмет, оживотворяющий разговоры, одна идея, воспламеняющая воображение. Где бы, кому бы ты не встретился, везде тебя встречает один вопрос: видел ли ты, слышал ли ты *ее*? (курсив подлинника).

«Ты читал, я думаю, прекрасную сказочку о старике, который слушал пение райской птицы и в восторге своем забыл весь мир, себя, самое время, не дерзавшее нарушить его внимания, а когда возвратился домой, тогда узнал, что несколько веков прослушал ее.

«Каталани осуществила эту милую аллегорию, ее пение подобно пению той райской птицы, и наше воображение не устало бы слушать ее целое столетие».

Самый концерт Каталани описывался не менее восторженно: «хотя цена билета была 25 рублей, но уж накануне их нельзя было достать. Начало было назначено в 7 часов, но уже в 5 часов зала была почти полна. Стечение карет было столь велико, что сама Каталани, несколько опоздавшая, должна была с полчаса пробираться к зале»!

Конечно, не обошлось дело и без злобы: через год после концерта Каталани, «С.-Петербургские Ведомости», единственная

[1]) «Сын Отечества» ч. 62, стр. 182.

газета того времени, перепечатывала из заграничных источников нижеследующую сенсацию: [1])

«Г-жа Каталани ведет переговоры с г-ном Гаррисом, содержателем Ковентгарденского театра. Он предлагает ей весьма выгодные условия, если она останется при сем театре 6 месяцев. Кажется, что она становится сговорчивее и не так уж спесива, какова она была за 10 лет перед сим, тем паче, что голос ее уже опустился. Так к ней можно применить сие изречение: «sic transit gloria mundi» (так проходит слава мира!) Известно, что в Мюнхене хотела она занять место в Королевской ложе, а в Лондоне должна будет петь перед галереею и может быть будет приветствована апельсиновыми корками».

Конечно, вся эта заметка сплошная инсинуация, но она очень характерна для выяснения, какое впечатление производила на современников Каталани. Та же самая газета, в 1825 году [2]), поместила другую заметку из Парижа, гласящую, что

«Каталани, которой не слыхали в Париже, в продолжение 8 лет, в данном ею на сих днях концерте, возобновила славу свою и произвела в слушателях несказанное восхищение своим несравненным пением».

Каталани умерла далеко не в старости в 1842 году. В бытность свою в России, она посетила певческую Капеллу. Об этом посещении сохранилось следующее воспоминание: [3])

«Славная Каталани растрогана была оным (т.-е. пением капеллы) до слез и во время здесь своего пребывания предложила придворным певчим безденежный вход для слушания ее концертов: признательность, достойная высоких дарований сей певицы и лестная для умевших доставить наслаждение такой музыкальной душе».

Конечно, нельзя сравнивать, но всетаки значительный успех выпадал и на концерты русской знаменитости Елисаветы Сандуновой, которая к этому времени уже переселилась в Москву и в Петербурге выступала концертанткой. Афиша об одном из концертов Сандуновой довольно любопытна: [4])

«Сего марта 25 дня (1802 г.), т. е. во вторник российская певица Елизавета Сандунова будет иметь честь дать в каменном театре большой вокальный и инструментальный концерт. А как она была некогда удостоена благосклонным вниманием санктпетербургской публики, то и теперь ласкает себя надеждой, что удостоится ее посещения».

Петербургская публика, конечно, не успела еще забыть «Лизаньки Урановой», получившей фамилию в честь только-что открытой тогда планеты Урана, и не побоявшейся лично подать

[1]) «С.-Петербургские Ведомости» 1821 г. стр. 489.
[2]) Там же 1825 г. стр. 2054
[3]) «Отечественные Записки» 1823 г. ч. XIV, стр. 420.
[4]) «С.-Петербургские Ведомости» 1802 г. стр. 514.

жалобу Екатерине II на всесильного тогда графа Безбородко, приставшего к Урановой и мешавшего ее браку с артистом Сандуновым.

Из русских артистов довольно часто выступал скрипач Ершов, но он не рисковал своим собственным концертом, а играл в концертах других артистов [1]). Из иностранных знаменитостей особенно рекламировался Нейком [2]), именовавший себя учеником Гайдна и исполнявший в 1807 г. разные пьесы из Гайдновой Оратории: «Возвращение Товии», доселе неизвестной в Петербурге.

В одной из афиш начала XIX века мы нашли очень характерную фразу; певец, устроитель концерта, указывая на ряд артистов, которые примут участие в его концерте, подчеркивал, что [3])

«он надеется чрез то своим концертом доставить почтенным слушателям час, другой приятного времени».

Это заявление о цели концерта — конечно, наивно, так откровенно другие артисты не выражались, но фигура умолчания ничего не доказывает, действительно, большинство концертов устраивалось со специальною целью «поправить свой бюджет», дополнить недостающее, а при этой цели, конечно, нельзя было преследовать других целей, кроме чтобы посетители концерта получили «час, другой приятного времени». Конечно, о музыкальном образовании, воспитании думать не приходилось.

ГЛАВА ШЕСТАЯ.

Концерты Зонтаг, Оле Буля, Листа, Клары Шуман, Берлиоза.

Генриетта Зонтаг [4]) концертировала в С.-Петербурге в 1830 г. осенью, но разговоры о ее возможности приезда в Петербург начались с мая месяца и первое известие было сообщено в следующей форме.

«Один любитель музыки пишет нам из Варшавы от 21 мая: я вчера был на концерте и слушал знаменитую Генриетту Зонтаг. Талант необыкновенный! Голос ее хотя уступает в силе голосу Каталани, но при том гибок, приятен и обработан. Метода удивительная! Прибавьте к тому прекрасную игру, милое

---

1) «С.-Петербургские Ведомости» 1800 г., стр. 305. «С,-Петербургские Ведомости» 180 стгр.4 . 1129.

2) «С.-Петербургские Ведомости» 1807 г. стр. 320.

3) Там же 1800 г. стр. 305.

4) «Северная Пчела» 1830 г. №№ 66, 67, 73, 76, 95, 97, 101, 109, 111, 113, 114, 116. «Северная Пчела» 1831 г. №№ 215, 55, 140. «Северная Пчела» 1833 г. № 121. «Северная Пчела» 1834 г. № 1. «Северная Пчела» 1852 г. стр. 965. «Северная Пчела» 1854 г. стр. 767. «С.-Петербургские. Ведомости» 1852 г. стр. 153, 177. «С.-Петербугские Ведомости» 1854 г. стр. 793, 813.

личико, необыкновенную скромность и не будете изумляться восторгу, с каким ее принимают в Берлине, Париже и Лондоне. В течение сего лета она будет в Петербурге. Поздравляю вас!»

Из Варшавы Зонтаг поехала в Москву, где она дала с блестящим успехом ряд концертов и где в ее честь устроил бал главнокомандующий Москвы [1]) и только 11 августа 1830 года состоялся на Малом театре первый концерт Зонтаг в Петербурге, причем программа этого концерта была следующая: Зонтаг пела арию Меркадонна для нее сочиненную из Ченерентали, из Севильского Цирульника и вариации Роде. В антрактах играны были увертюры Россини и Пуччини [2]).

Конечно, и в Петербурге Зонтаг произвела общий фурор.

«Не требуйте от меня — писал Н. Греч под видом письма к Ф. Булгарину, проводившему по своему обыкновению лето в имении Карлово близ Дерпта (в то время существовал любопытный обычай помещать статьи в газетах под видом писем к близким знакомым) [3]) — описания того, что она, т. е. Зонтаг произвела в слушателях. Вообрази красавицу Германии, нежную, голубокую, lieblich, gemüthlich, в которой красота, образование, талант, искренность спорят между собою. Вообрази, что из прелестнейших уст, едва скрывающих два ряда жемчужин, излетают нотки очаровательные, ангельские, и ты будешь иметь только безмолвную тень того, что мы видели и слышали. Это не громкий, величественный, все заглушающий голос Каталани, это облечение нежной души с родным ей звуком. И как этот голос обработан, какая легкость, плавность, непринужденность. Кажется, у ней две скалы голоса: окончив пасаж одною, она повторяет его другою, нежно, тихо, очаровательно — эта быстрая радуга, теряющаяся во влажных облаках...

«Полно, перестану (— начинал по обыкновению того времени фамильярничать Греч —) не смешно ли тебе, что друг твой, поседевший над библиографической крапивой и грамматическим репейником, вздумал разшиповать розу!»

Впечатление, оставленное Каталани — не смотря на то, что приезд ее в Петербург был в 1820 г.,—было еще велико и можно было сравнивать Зонтаг с Каталани (сравнение, конечно, должно было быть не в пользу Зонтаг, заметим в скобках] и поэтому ограничивались лишь общими фразами и афоризмами в роде следующего:

«Если Каталани — regina, а Боргандио — divina, то Зонтаг и regina и divina и carina!» [4]).

Наконец, в Петербург приехал и сам Фаддей Венедиктович Булгарин и тотчас в Северной Пчеле появляется под видом его

[1]) Барсуков. Погодин. т. III, стр. 183.
[2]) «Северная Пчела» 1830 г, № 66.
[3]) Там же 1830 г. № 97.
[4]) Там же 1830 г. № 101.

письма к дерптским его приятелям статья, в которой мы находим следующие строчки: [1])

«Если верить в действие магнетизма, то в голосе г-жи Зонтаг есть какая то магическая сила, потрясающая сердце слушателей и приводящая в восторг... То самое место, которое Моцарт занимает между композиторами, г-жа Зонтаг занимает между исполнительницами музыки, т. е. артистками. Она постигла великую тайну пробуждать в душе чувство гармонии, чувство, общее мыслящим творениям, но у многих находящееся в усыплении. В пении Зонтаг есть душевная теплота, проникающая в душу слушателя и оживляющая ее».

Конечно, на приезд Зонтаг откликнулись поэты и из под пера Ив. Козлова вылилось следующее стихотворение:

Вчера ты пела — голос нежный,
Рассея мрак мой безнадежный,
Небесной дышит чистотой!
Он веет радость надо мной,
Он веет сладкое томленье
И сердцу он напомнил вновь
Бесценное души волненье:
Младую первую любовь!
Я изумлен — мой дух трепещет:
Твой голос нежности привет,
В нем что-то радостное блещет,
В нем то — чему здесь имя нет,
Как звуки дивные играют,
Дробятся, льются, замирают
На светлых розовых устах:
С какою силой выражают
Все, что горит в твоих очах.
В тех звуках — мир непостижимый,
И нега чувств и глас страстей,
Им быть на век мечтой любимой,
Плененной памяти моей!

Но не смотря на такие восторги, не забывали указать и на оборотную сторону медали:

«по собственному своему признанию, славная певица г-жа Зонтаг получила за свои прелестные арии в разных столицах Европы 64.000 червонцев, что составит свыше 300.000 рублей [2]).

Положим, этот гонорар нельзя было признать через чур великим: «4 марта 1843 года — писал Плетнев Гроту [3]) — собрался в концерт Рубини, народу было около 3 тысяч. Он собрал денег 42.000 рублей».

Получить 42 тысячи за один концерт было слишком, даже и в эту эпоху бесконечной итальянщины.

---

[1]) «Северная Пчела» 1830 г. № 109.
[2]) Там же 1831 г. № 35.
[3]) Переписка Плетнева и Грота. т. II, стр. 29.

Г-жа Зонтаг вскоре вышла замуж за графа Росси; хотя она не бросила сцену и приезжала в Петербург, но «петербургским писакам» был отдан строгий приказ не упоминать имени графини Росси, так как брак ее был признан и ее принимали при дворе.

Следующая за Зонтаг знаменитость, посетившая Петербург, был скрипач Оле-Буль [1]). Приезд его сопровождался следующими строчками:

«Оле-Буль, норвежец, лет 28 от роду, с первого концерта, данного им в Лондоне, где имя его было неизвестно, произвел на публику действие, равное тому, которого достигал Паганини в самые блистательные вечера... Оле-Буль отверг все фокусы-покусы, изысканность и принужденные телодвижения Паганиниевой школы. Игра Оле-Буль с виду проста. В быстрых пасажах, инструментальных мельчайших подробностях смычек его еле движется по струнам, рука также почти недвижима, тогда как слушателя во все это время услаждают самые полные, самые оконченные звуки.

Такова была прелюдия — само собою понятно, что в Петербурге Оле-Буль произвел тот же фурор [2]):

«Что за существо такое Оле-Буль? Человек он или дух какой, обитающий в поэтических горах Норвегии, исполненной древних, чудных преданий!

«Ужели это скрипка?! Никогда в жизни не слыхали подобных звуков, никогда не видали такой оригинальной, непостижимой игры. Он играл военный полонез или, вернее, фантазию своего сочинения — в которой изображалось звуками нападение на лагерь, битва, жалостный голос любовницы, ищущей на поле битвы своего любовника, победа... В адажио скрипка точно плакала, а в последнем аллегро быстрота игры превышала всякое понятие. Непостижимо и только».

Приезд Оле-Буль вызвал громадную полемику: меломаны распались на два лагеря: почитателей Оле-Буля, видевших в нем лишь искусного виртуоза и только, и поклонников Оле-Буля, считавших его музыкальным гением.

В пылу этой полемики было опубликовано мнение Оле-Буля, почему он играет лишь собственные произведения. По мнению молодого скрипача достойно выполнять творения великих музыкальных гениев могли только они сами. Эта полемика закончилась безапелляционным утверждением [3]):

«Что такое Оле-Буль? Оле-Буль есть музыкальный гений, дивный феномен в области музыки».

---

[1]) «Северная Пчела» 1838 г. стр. 149, 166, 173, 193, 197, 455, 1017. «Северная Пчела» 1841 г. № 99.

[1]) «Северная Пчела» 1838 г. стр. 149.

[2]) Там же 1838 г. стр. 166.

[3]) Там же 1838 г. стр. 173.

19 марта 1842 года петербуржец мог прочитать следующее коротенькое сообщение [1]):

«Нам пишут из Митавы от 13 марта, что Лист, дав там три концерта, в тот же самый день отправился в Ригу, где назначил концерты 17 и 19 марта, он потом намеревается играть в Дерпте 22 числа, так что его у нас можно ожидать 24 или 25 марта».

Вслед за этим первым известием о Листе, заметки о нем не сходили со столбцов газет того времени [2]):

«Листа здесь (т. е. в Петербурге) ожидают как триумфатора. Он был болен несколько в Митаве и остался отдохнуть в Риге. Из Митавы и Риги пишут, что цена за вход в концертах Листа дошла до невероятности, именно за билет платили по рублю серебром! Любопытно знать, сколько у нас будут платить»!

«Лист, обращающий ныне у нас на себя всеобщее внимание — не только пожертвовал нотами, написанными им собственноручно, но обещал отдать в число выигрышей одно из фортепиан, на котором он играл в обоих первых концертах своих» [3]).

«С удовольствием можем известить, что Лист даст третий концерт в среду 22 апреля вечером в зале г-жи Энгельгардт» [4]).

«Лист — существо чудное! Фортепиано — часть его бытия, это не инструмент, а клетка, в которой заключена, как птичка, душа Листа. Тут она прыгает, поет... но все еще здесь для нее тесно» [5]).

«Разнесся слух, что Лист уезжает после второго концерта. Читатели наши уже знают, что он даст третий концерт. Ни один виртуоз не возбудил столько энтузиазма в музыкальном мире, как Лист. О нем написаны целые книги» [6]).

И, наконец, одно последнее сообщение, являющееся замечательно характерным для описываемого нами времени [7]):

«Карета новая и в лучшем виде и самая покойная, в которой прибыл на сих днях Франц Лист, отправляется обратно в Варшаву или город Киев в течение 10 дней под надзором опытного кондуктора. Она устроена для спокойного помещения 12 персон и отдается в наем либо по местам, либо вообще»!

Таким образом, 12 счастливчиков могли, по горячим следам, утверждать, что они... хотя и не знакомы с Листом, не слышали его исполнения... но ездили в той карете, в которой он приехал в Петербург во второй раз — Лист в николаевское

[1]) «Северная Пчела» 1842 г. стр. 246.
[2]) Там же 1842 г. стр. 253.
[3]) Там же 1842 г. стр. 341.
[4]) Там же 1842 г. стр. 339.
[5]) Там же 1842 г. стр. 370.
[6]) Там же 1842 г. стр. 546.
[7]) «С.-Петербургские Ведомости» 1843 г. стр. 923.

время, как известно, был в Петербурге дважды: в 1842 и в 1843 годах.

Самое пребывание Листа и исполнение им концертов сохранилось в письме А. Серова к Стасову. Описание это очень характерно для петербуржцев того времени:

«Сцена из общественной жизни — с натуры от слова до слова. Обед в Дворянском собрании: время — между супом и вторым блюдом.

«X.: (путейский майор): скажите, N. N., вы слышали Листа?

N. N.: да, слышал в среду.

X.: скажите, на чем он играет, на фортепиано?

N. N.: да, на фортепиано.

X.: и хорошо?

N. N.: о, превосходно!

X.: то есть уж все трудности ему нипочем?

N. N.: решительно, он из фортепиано делает все, что хочешь!

X.: но, ведь, признаться, я вовсе не люблю фортепиано. Что это за инструмент, какая-то бренчалка, гусли!

N. N.: я почти вашего мнения и всегда предпочту певучий инструмент, как скрипка, виолончель.

X.: и Лист играл один, без музыки?

N. N.: да, совершенно один, без всякого оркестра.

X.: ну, вот это совсем напрасно, ведь музыка в оркестре очень много придает.

N. N.: конечно, но он играет так, что ему почти не нужен никакой оркестр.

X.: однако, платить по 15 рублей, чтобы слышать одно фортепиано! А все журналы проклятые! Уж так умеют расписать, что боже упаси, так в огонь и полезешь, а выйдет какой-нибудь шарлатанишка!

N. N.: нет, Лист не шарлатан, но, кажется, большой деньголюб.

X.: а что, много в концерте собрал?

N. N.: тысяч до 50, да притом заметьте, давал концерты днем, чтобы не платить за освещение, и зало ему Дворянское собрание подарило.

X.: ну, это напрасно, стянуть бы с него несколько тысяч, хотя бы на новую мебель в наших залах.

N. N.: и мне кажется, что он мог бы заплатить за зало в пользу наших бедных дворян. Но об этом теперь и не поминайте! Публика наша до крайности глупа, где мода, там уж никакие убеждения не действуют. Притом теперь так много развелось сумасбродных голов, которые живут в вечном чаду поэтических восторгов, и сквозь чад не видят и не хотят видеть реальности. Поверите ли, что я сам от многих слышал похвалы даже наружности Листа, тогда как он какое-то кунсткамерное пугало, с длинными спичками вместо ног, с растрепан-

ною гривою вместо волос, с мумиеобразною личностью вместо физиономии!!.

X.: должно быть, хорош.

N. N.: очень мил, да и манеры какие-то каррикатурные. Вообразите, например, он не принял на себя труда до концерта осмотреть залу и возвышение, на котором ему надо играть. К этому возвышению, с одной стороны, противоположной царской ложе, приставлены были ступеньки, по которым ему следовало войти на эстраду, все лицом к царской фамилии. Ничуть не бывало, как ударило два часа, он локтями растолкал толпу, пробрался до площадки, низко поклонился, потом взглянул на эстраду, встряхнул своей гривой и, как бы вы думали, благодаря своим длинным ногам, разом вскочил на помост, вышиною аршина в два.

X.: ха, ха, ха, вот мило, вот учтиво! Да как у него штаны не лопнули!

Z.: (гвардейский поручик) вмешиваясь в разговор: да, все говорят, что манеры у него смешны; он даже похож на какого-то дикаря, впрочем, все это извиняется его игрою. Вот уж играет, чудо!

N. N.: никто против этого не говорит. Он удивительный искусник.

Z.: но, знаете что, при всем том, что я решительно восхищен его искусством, надо признаться, что он очень мало действует на душу. Он как-то холоден, не довольно с чувством играет!

N. N.: чего же вы захотели от фортепиано?

Z.: да, конечно, но все-таки, кажется, что в нем более механического искусства, чем музыкальной души».

И таких X., N. N., Z. было большинство, которые вели эти разговоры, конечно, в своей компании — в прессе было, особенно в первое время, сплошное преклонение, которое мало-по-малу стало исчезать и в 1851 году уже можно было решиться задать публично следующий вопрос [1]):

«Похожа ли игра Шульгофа на игру Листа? Похожа, как сельский вид, освещенный в темную ночь луною, похож на блистательный, трескучий фейерверк»!

Уже одно сопоставление Листа и Шульгофа говорит много о музыкальном понимании петербургского общества, затем в этом отзыве появляется та фраза, которою обыкновенно хотят умалить значение Листа: его игра — блистательный, трескучий фейерверк.

Клара Шуман не произвела почти никакого впечатления, о ней отзывались совершенно так же, как и о многих других пианистах, появлявшихся на петербургских эстрадах.

[1]) В. Стасов. Лист, Шуман и Берлиоз в С.-Петербурге стр. 19.
[1]) «Северная Пчела» 1851 г. № 53.

Первое сведение о Берлиозе было напечатано кажется, в 1840 г. В петербургских журналах была дана рецензия о симфонии Берлиоза «Ромео и Юлия». Отзыв был вполне благоприятен для французского композитора, которого в то время травили и преследовали его соотечественники. В «Пантеоне» 1840 года мы читаем такие строчки [1]:

«Во всей симфонии «Ромео и Юлия» Берлиоз показал себя царем оркестровки. Инструментация его есть живопись, где самые яркие цвета сливаются с тенями в увлекательную гармонию. Симфония «Ромео и Юлия» есть колоссальный памятник современной музыки».

В следующем 1841 году петербуржцы могли познакомиться с одним из выдающихся произведений Берлиоза, с его «Реквием».

«Генрих Ромбег,—читаем мы [2],—оказывает истинную услугу всем любителям музыки, представляя им случай узнать на деле, в чем именно заключается род музыки, созданной Берлиозом и последним выражением которой является именно эта композиция».

Ромберг решил исполнить на своем великопостном концерте «Реквием» Берлиоза, для этого сорганизовал до 150 петербургских певцов и до 100 инструментальных музыкантов. Кажется, эта попытка не вполне удалась Ромбергу, так как в отчете об исполнении «Реквиема» читаем следующие строки:

«Реквием, обличающий г. Берлиоза ученого, необыкновенного композитора, должен быть исполнен под высокими сводами храма, множество эффектов в нем рассчитаны на три отдельных оркестра, из коих один по средине, а два по сторонам, на возвышении».

У нас же «Реквием» исполнялся и в невысокой и сравнительно небольшой зале Энгельгардта.

Но, во всяком случае, задолго до приезда в Петербург Берлиоза, петербургская публика была настроена в его пользу.

Наступил 1847 год, стало известным, что Берлиоз приезжает в Петербург.

«Вот уже приближается концерт знаменитого Берлиоза [3], а мы не можем сказать о нем ничего положительного, потому что не слыхали его музыки и не могли ни от кого узнать того, что нам нужно.

«Знаем из иностранных журналов, что Берлиоз создал особый род музыки, выразительный и фантастический, знаем, что об этом роде писано много pro и contra, знаем, что Берлиоз давал концерты в Париже и Германии и имел всегда в концертах многочисленную публику, что немецкие композиторы, всегда

---

[1] «Пантеон» 1840 г., ч. I, стр. 155.
[2] «Северная Пчела» 1841 г. № 46.
[2] Там же 1841 г. № 49.
[3] Там же 1847 г. № 48.

тяжелые на похвалы, отдавали ему полную справедливость, знаем, что его концерт будет 3 марта, что в концерте будет 160 музыкантов, 180 певчих, 50 полковых музыкантов, будут петь и играть шесть больших композиций, которые производили эффект по всей Европе.

«Смело можем предполагать, что это будет что-то весьма грандиозное, необыкновенное, даже увлекательное, и мы в этом необыкновенном открыли уже весьма приятную новость, а именно то, что знаменитый композитор, послушавшись чьего-то доброго совета, назначил весьма умеренную цену — 3 и 2 рубля».

В этом вполне благожелательном анонсе все же видна какая-то недоговоренность, определенного мнения, хорош или плох Берлиоз, стоит ли идти его слушать — не было сказано. Но это была обычная манера «Северной Пчелы».

После концерта началось сплошное ликованье [1]: «мы плавали в полном разливе звуков... мы, так сказать, были пропитаны насквозь гармонией», далее указывалось [2]), что до сих пор во всех наших журналах хвалили музыку Берлиоза и одна только «Иллюстрация» [3]), похвалив два отрывка из всего игранного поныне из композиций Берлиоза, о прочем отзывается весьма сомнительно, высказывалось сожаление [4]), что «по недостатку певцов вторая часть «Проклятия Фауста» не могла быть исполнена и даже должна была быть пропущена одна важная сцена из 1-й части и, конечно, все эти похвалы были заключены следующими стихотворными отзывами [5]):

«Вся в огнях горела зала,
Львами [6]), львицами, полна.
То от плеска рук дрожала,
То безмолвно, чуть дышала
В чудный мир увлечена!
Звуков дивных жил он полон,
Жизнь он ярко выражал,
То, как демон злой, взволнован,
То, как Фауст, околдован,
Он молился и страдал...
Буйство оргий, ропот муки,
Пыл восторга, негу слез,
Радость встречи, грусть разлуки,
Все схватил, все вылил в звуки
Вдохновенный Берлиоз».

Итальянцы, игравшие у нас ряд сезонов, не удовлетворялись громадными получаемыми от театральной дирекции окладами,

---

[1]) «Северная Пчела» 1847 г. № 58.

[2]) Там же 1847 г. № 63.

[3]) Это обстоятельство очень интересно, так как «Иллюстрация» считалась передовым органом.

[4]) «Северная Пчела» 1847 г. № 49.

[5]) Там же 1847 г. № 63.

[6]) Львами звали особых представителей высшего света, которые за последнее время были окрещены более прозаическим словом «пшют».

а для пополнения своего бюджета, устраивали концерты. Выше мы уже привели слова Плетнева, что сбор с концерта Рубини достигал 42 т. р.; дополним слова Плетнева описанием одного из концертов трех светил итальянщины того времени: Виардо, Рубини и Тамбурини [1]):

«Лишь только появилась на сцену г-жа Виардо Гарция, началось торжество... Восклицания, рукоплескания, цветы и все это продолжалось для нее и Рубини во все представление, от первой ноты до последней. Когда общий голос при окончательной последней арии вызвал знаменитую певицу, из-за кулис вышел Рубини и вручил ей от имени публики золотой, осыпанный драгоценными каменьями «porte bouquet» и в ту же минуту тысячи букетов и гирлянд посыпались на сцену при оглушительных рукоплесканиях и восклицаниях.

«Г-жу Виардо вызывали 18 раз. Потом по закрытии занавеса вызвали г-н Тамбурини, осыпали цветами и венками. А Рубини вручил ему от имени публики богатую серебряную вазу.

«После того с полчаса снова продолжались вызовы трех первых знаменитостей... И появилась Виардо и, преклонившись перед первым Европейским певцом (Рубини) приветствовала его и надела на его голову золотой венец с драгоценными камнями от имени публики...»

В 1843 году [2]) в день отъезда другой знаменитости, г-жи Альбер, поклонники ее таланта собираются на Английской набережной с букетами, которыми осыпают ей дорогу, и венками, которые ей подносят. Пароход отчаливает от пристани и новые букеты летят на палубу с восклицаниями: adieu! au revoir! Revenez a nous! Bon voyage! долго оглашают воздух».

И публицисты того времени тщательно описывают все эти овации, все эти восторги, и глубокомысленно и основательно примечают [3]):

«Тогда как в Лондоне толкуют о допущении евреев в парламент, тогда как в Париже опозиция в парламенте депутатов готовит грозу, у нас (то то счастливая Аркадия!! добавим от себя), у нас вместо политических страстей играют иные страсти, вместо борьбы за мнения идут толки о том, быть или не быть на будущий год Итальянской опере в Петербурге».

Театр, театральные восторги поощрялись потому, что их — как мы и подчеркнули выше, — считали тем благодетельным клапаном, помощью которого можно было предупреждать недовольство действительностью.

Не до политики, когда нужно поднести букет Виардо или пойти послушать Гугеноты Мейербера с таким, так блестяще переделанном (об этом ниже) либретто.

[1]) «С.-Петербургские Ведомости» 1851 г. № 144.
[2]) «Северная Пчела» 1851 г. стр. 542.
[3]) «С.-Петербургские Ведомости» 1748 г. стр. 360.

В эпоху максимального развития крепостного права, которое уже решительно не соответствовало экономическому развитию страны, в эпоху страшного террора и угнетения всякой свободной мысли (а этот террор и угнетение особенно ярко проявляются, когда именно бывает указываемое несоотношение) — «свободное искусство» поддерживалось, культивировалось и поощрялось...

ГЛАВА СЕДЬМАЯ.

Летние музыкальные развлечения.

Мы указали, что музыкальные развлечения летом получили свое наибольшее развитие вследствие того, что, петербуржцы, плавая в море звуков, начиная от оркестров Германа и других приезжих капельмейстеров, вплоть до диких таборов цыган и цыганок, забывали думать и о холере, эпидемия которой приняла прямо невозможные размеры, и о французской революции 1848 года.

«С легкой руки Излера — летние музыкальные развлечения размножились необычайно: ныне столько оркестров в разных окрестностях — читаем мы такие строчки в 1851 году [1]), что трудно вообразить откуда берутся слушатели. Музыка на Петровском острову в двух местах, на Крестовском, в Александринском парке, в Екатерингофе, на даче графа Кушелева-Безбородко, на даче Королева, в заведении искусственных минеральных вод в Новой деревне, в Павловском вокзале и, наконец, в Строгоновом саду и все привлекают слушателей».

И что эта музыка не есть простое и только развлечение, но что ей придавали, как мы и подчеркиваем, политическое значение, ясно показывают те строчки, которыми заканчивается другая, подобная цитируемой нами заметка, говорящая о том же предмете [2]):

«Хлеба и зрелищ» кричали древние Римляне с голоду и праздности, «музыки и песен»! тихо восклицают с улыбкою довольные, счастливые обитатели суровой некогда Ингерманландии»!

Как великолепны эти строчки, написанные в 1851 году, когда Николаевский режим достиг своего апогея: «тихо восклицают с улыбкою довольные, счастливые обитатели»!

Но нужно отметить, что если такие загородные музыкальные развлечения достигли своего развития в 1845—1854 годах, то загородные увеселения были в моде в Петербурге уже в XVIII веке и что особенно интересно — раз было выбрано место для подобных развлечений, оно оставалось без изменения.

3 Июня 1748 года [3]) мы читаем: «сим объявляется, что ежели, кто не далеко от Петербурга прогуливаться желает, те

явиться могут у Алексея Ланга, во втором доме от Франца Гарднера вниз по малой Невке, а именно, где Черная речка начинается, где как напитками, так кушаньями и другими вещами за плату, каждый довольствоваться быть имеет».

Через год мы читаем повторение: [1]).

«Кто желает зимою недалеко от С.-Петербурга прогуливаться, те явились в дом гоф-интенданта Ивана Константиновича Шарогородского, недалеко от канатного двора Франца Гарднера, подле Черной речки, у Иогана Балтилефа Франкети, где всякий как кушанием, так и питьем довольствован быть имеет».

Последнее такое известие за XVIII век мы нашли в 1750 году [2]). Как видим Черная речка, с своими знаменитыми Самаркандами и другими приютами любви и развлечения, начала функционировать еще с половины XVIII века, а канатный двор Гарднера и теперь сохранил о себе память в Гардперовской улице или переулке в этой местности.

Толчком в Николаевское время послужило устройство в Новой деревне заведения искусственных минеральных вод. Петербуржцы в конце 30-ых годов XVIII века считали необходимым побывать на новом «патриотическом» начинании того времени — заведении искусственных минеральных вод и выпить стакан искусственной воды — для облегчения своего здоровья. Публицисты того времени, с захватывающим духом, повествовали, что искусственные минеральные воды у нас разовьются и привьются настолько, что не нужны будут путешествия за границу. Но пока это обстоятельство должно было произойти [3]):

«В саду новодеревенских искусственных минеральных вод по понедельникам и четвергам играет полковая музыка и привлекает туда всех жителей окрестных дач. Гуляния эти были бы вдвое приятнее, если бы местоположение было несколько возвышеннее. Впрочем, может быть, росу причисляют к северным минеральным водам не искусственным».

Лиха беда начало, говорит русская пословица и несмотря на низменное положение этой местности:

«В прошлых годах, равно как и в нынешнем (1837 году [4]). много-кратно было изъявлено публикою желание об учреждении в саду заведения минеральных вод гулянья с иллюминацией. Хотя исполнение этого желания сопряжено с немаловажными затруднениями, но особенная по сему предмету дирекция, желая сделать угодное публике, предполагает открыть такие гуляния в саду, с иллюминацией и музыкою, в будущее воскресение 22 августа в торжественный день коронования их императорских величеств. Вход назначается с главного подъезда заве-

---

[1]) «С.-Петербургские Ведомости» 1749 г. стр. 19.
[2]) Там же 1750 г. стр. 16.
[3]) «Северная Пчела» 1837 г. стр. 656.
[4]) Там же 1837 г. стр. 733.

дения. Билеты для входа, по пять рублей, коих будет роздано определенное число, получаются ежедневно у швейцара. Гулянне начнется в восем часов пополудни. В случае ненастной погоды, оно отлагается до следующего дня».

Действительно, права французская пословица, что апетит приходит во время еды, не успело сгладиться впечатление от гуляния с иллюминацией, как «начались балы по подписке».

«На второй бал [1]) на искусственных минеральных водах съехалось несравненно более посетителей, нежели на первый. Кадрили занимали всю галлерею, а мазурка была разделена на два круга по обеим сторонам раковины. В нынешний раз нельзя было сказать, чтобы в дамских костюмах господствовал какой либо цвет над другими. Как на всех летних балах, видели мы много белых платьев, однако же мелькало довольно и розовых. Лучшим украшением юности в этот вечер, как и всегда была простота и вкус. Так, например, общее внимание на себя обращало свежее беленькое платице с широкою фалбалою; нежная талия была опоясана желтою газовою лентою под цвет кошачей лапы (immortelles), обвившей венком черную косу. Распущенные локоны и матовая золотая фероньерка довершили простоту наряда. Повторяем: надевайте, что вам угодно: платья пестренькие, темные или светлые, хотя бы розовые спенсеры, но не оставляйте дома свежих румяных щечек, беленьких шеек и остреньких глазок, черных или голубых, как случится. До свидания, завтра на гулянии, на водах».

Вот характерный пример как писалось и как признавалось необходимым писать рецензию о публичных балах, которые были все-таки большим шагом вперед в развитии общественных отношений. Еще одна выписка характеризующая правильность нашего взгляда на это своеобразное музицирование 30-ых годов XIX века [2]):

«Последние балы на искусственных минеральных водах превышали блеском и свежестью все предыдущие. В этом слиянии лета с зимою, цветов с танцами [по этикету того времени танцы—зимнее развлечение] таится какая то прелесть, с которою нам трудно расстаться. Совершенная непринужденность этих балов оживляет общество сильнее всяких оркестров, а кратковременность их, рассчитанная по существованию нежной розы не утомляет посетителей: тогда как усталость после зимнего бала отнимает половину прелести воспоминаний, балы на минеральных водах живут в памяти наших дам одним удовольствием. При нынешней прелестной погоде, когда уже почти весь город возвращается с дачи на дебюты г-жи Тальони, как не сожалеть о блистательных галлереях и как проститься до будущего года с беленькими платьицами?

[1]) «Северная Пчела» 1837 г. стр. 746.
[2]) Там же 1837 г. стр. 803.

«По просьбе многих любезных дам, дирекция решилась дать в заведении минеральных вод, в будущее воскресение 12 сентября, сверх положенного числа, еще один бал. Он начнется не в семь часов, как прежние, но в восемь, потому что пользование водами кончилось и залы теперь открыты веселию и радости. Желающие подписаться заранее могут обращаться к г. г. директорам бала в контору заведения».

Таким образом схема развития увеселений на минеральных водах шла таким образом: для развлечения пьющих воду оркестр музыки, затем гуляние с иллюминацией, затем подписные балы и, наконец [1]):

«Маленький красивый уютный пароходик перевез все наше общество от Летнего сада к пристани заведения. По нашему желанию нам отвели особую комнату, в которой мы велели накрыть стол, и пошли прогуливаться по саду, если не основанному, то устроенному г. Излером. Беседки, павильоны для музыкантов, скамьи для любителей музыки, различные декорации для иллюминаций, все это расположено кстати и со вкусом. Повар в заведении Искусственных вод на славу! Можно поручиться, что нигде нельзя иметь такого хорошего обеда за такую дешевую цену, как в этом заведении. Вместо застольной музыки гремел беспрерывно гром, и вместо освещения мелькала молния. К шести часам погода разгулялась и публика начала собираться, а часов в восемь уже было до двух тысяч посетителей. В старину жаловались, что в Петербурге нет никаких публичных увеселений, а теперь их более чем нужно публике. Как я уже давно провожу лето вне Петербурга, то для меня это необыкновенное стечение посетителей было новостью. Два оркестра музыки расположились в саду, на площадке перед домом, а в бальной зале поместился цыганский хор известного Васильева. Сам г. Излер — настоящий поэт в сочинении своих праздников. Праздник 23 сентября [2]) назван им «Ночь из тысячи одной ночи арабских сказок». И точно это была волшебная ночь! Пятнадцать тысяч фонарей с различными транспорантами, расположены были самым живописным образом, составляя на площадке перед домом огромную залу с блестящими стенами, и сводом, который чудесным образом повешен, без всяких подпор. Все аллеи сада иллюминованы были транспорантами, а остров кроме того украшен фигурами, изображавшими рыцырский турнир. На главной площадке играл оркестр под управлением отличного капельмейстера г. Шпецингера. Два другие оркестра и несколько хоров песенников играли и пели в различных местах сада, в котором показывали туманные картины, марионеток, косморами и пр. и пр. В зале пели братья Мальчугины и цыганский хор, а потом было акробатическое

[1]) «Северная Пчела» 1851 г. стр. 554.
[2]) Там же 1851 г. стр. 856.

представление. В половине двенадцатого часа сожжен был прекрасный фейерверк и весь сад осветился бенгальскими огнями.

«Петербургская публика привыкла к этому великолепию и разнообразию вечеров Излера, но иностранцы, прибывшие в первый раз в Петербург и я, видевший в первый раз подобный праздник, мы не можем постигнуть, как частный человек может давать праздники в таких исполинских размерах. С артиллеристами, которые сожгли фейерверк, с музыкантами, певчими, песенниками, различными штукарями, с садовою и комнатною прислугою, можно, по меньшей мере, считать триста человек! А сколько художников, мастеровых, работников трудились над устройством этих фонарей, транспорантов, туманных картин, китайских теней, беседок, павильонов, эстрад, качелей, гор и проч! Говорят, что нынешним летом (1851 года) у г. Излера бывало иногда от трех до четырех тысяч посетителей!»

Меньшим успехом, но все же успехом пользовалась дача Кушелево-Безбородко. В 1845 году, о ней, например, писали: [1])

«Вы знаете Безбородкинскую дачу на Неве. Вы помните, что этот край дачной провинции (эта курьезная фраза должна означать просто на просто: эта окрестность Петербурга) чрезвычайно живописны. Все дома и домики кругом заняты жильцами, который день там много гостей — и близко и сообщение теперь такое удобное: в дилижансе вы покойно и дешево с'ездите туда и обратно, но за грош. Приятность этого места еще в прошедших годах привлекала туда более и более посетителей. Теперь оно взойдет в соперничество с лучшими загородными гульбищами. Угощением за умеренную плату будет управлять наилучший кондитер Излер. (Излер таким образом начинал свою деятельность в Безбородко, а затем арендовал минеральные воды). Вы найдете в палатке его все, чего только потребует ваше прихотливо-гастрономическое воображение и в то же время на той же даче ожедневно изысканные концерты. Оркестр будет разыгрывать все новейшее, все любимейшее. Оркестром будет дирижировать Герман! Мы воображаем, как оживятся все дачные области по правому берегу Невы, эти лучшие места для лета близ С.-Петербурга».

На этих музыкальных вечерах, как отмечалось в то время: «простота и непринужденность была характерною чертою. Дамы часто без шляп, в прозрачных косынках, мужчины в сюртуках, пальто, пиджаках, соломенных, поярковых, одним словом, самых разнообразных шляпах и фуражках. Никто кажется не наряжается для музыки, все пришли, как были дома... Оркестр играет очень согласно: вальсы сменяются польками, польки увертюрами, и т. д. пока в одиннадцатом часу в заключение раздастся: «Боже, Царя храни» и, публика, встав с своих мест, с открытыми головами слушает народный гимн».

[1]) «Иллюстрация» 1845 г. стр. 92.

Одно время с этими двумя загородно-музыкальными увеселительными местами хотела конкурировать известная в этой местности, теперь совершенно исчезнувшая дача Королева — «где при входе подносили каждой даме букет цветов» [1]) — но и этими букетами содержатели дачи Королева не могли держать у себя посетителей.

Вот одна из программ музыкального вечера на даче Кушелева — 24 июня 1851 года [2]). Программа для большей важности была напечатана по немецки, приводим точную копию этой программы:

Programme. I-er Theil.

1. Lombard-Marsch von Joh. Gungl.
2. Schonbrunner Walzer von Lanner.
3. Cavaine et scéne aus Torquato Tasso.
4. Marie Polka von Thomsen.
5. Charivari Quadrille von Strauss.

2-ter Theil.

6. Ouverture aus Belisar von Donizetti.
7. Die Schwärmer, Walzer von Tahrbach
8. Polka von Boad.
9. Popourri aus Zampa v. Joh. Gungl.

3-ter Theil.

10. Ouverture aus die Muskatiere v. Halevie.
11. Marie Elisabeth, Walzer v. Bode.
12. Finall aus Lucrecia Borgia v. Donizetti.
13. Extrapost Galopp von Lumbey.
14. Marsch.

Таким образом музыкальная программа делилась на три части и заключала в себе 14 нумеров, число их увеличивалось вследствие требования публики повторения. Сама же программа самая разухабистая смесь из вальсов, полек, галопов и отрывков из особенно понравившихся опер в зимний сезон.

Но мы нашли одну очень интересную программу, показывающую, что для этих летних музицирований сочинялись совершенно специальные музыкальные вещи. Приводим эту программу в ее неприкосновенном виде:

«27 июля 1849 года на даче Королева концерт. Программа музыкальной сказки — «Приключение Непоседы». Действующие инструменты: Непоседа — кларнет, его жена — виолончель, их сын — гобой, дворник — контробас. Весь оркестр.

[1]) «Северная Пчела» 1848 г. стр. 595.
[2]) «С.-Петербургские Ведомости» 1851 г. стр. 466.

Инструкция выражает радости. — Кларнет, представляющий в этой музыкальной сказке Непоседу, обозначает расположение духа, — Непоседе нужно развлечение, он приказывает нанять извозчика — и теряется в нерешимости. Между тем бьет восемь часов вечера. Санки покатились, сбруя звенит, санки летят по морозной дороге. — Непоседа едет (для большей отчетливости выражения каждый от'езд его изображается звуками трубы) в собрание. Торжественная музыка извещает его о прибытии, но едва кончился танец, Непоседа бежит по лестнице, поспешно надевает шубу, бросается в санки и мчится на бал. Здесь кружатся в вихре вальса. — Непоседа перестает быть послушным зрителем, однако времени мало: пора в маскарад.— Ему не скучно, только маски не дают покоя. Здесь нет такой принужденности, как на балу... Но какая дурная память — Непоседа забыл, что он приглашен на пикник, где его ожидают друзья! — Входит. — Там настраивается бас и две скрипки; он просит, чтобы ему акомпанировали. Непоседа пропел мелодию и остался очень недоволен акомпаньиментом. — Он прерывает скрипачей и поет снова, изменив в кадансе. —Скрипки и бас подхватывают песню.—Непоседа радуется, бежит на улицу, кличет извозчика и видит ярко освещенный дом. — К истинному своему прискорбию он замечает, что это бал высшего общества, куда ему войти невозможно. Едва удается ему, сквозь полуотворенную дверь услышать некоторые звуки и аккорды.— Надобно путешествовать дальше на Крестовский, где катаются с гор и играет музыка. — Публики много. — Играют новый вальс. — Слушатели аплодируют и кричат: «Галоп». — Желание исполнено. Непоседа удаляется в надежде еще где-нибудь побывать, однако усталая лошадь почти не везет и едва притащила седока в Новую Деревню. — Там оркестр не велик: гитара да скрипка! — Непоседа чувствует голод и приказывает накрыть на стол. Стаканы и бутылки звенят. — Непоседа засыпает, он просыпается при требовании денег за кушанье и напитки. Крупный разговор. Непоседа бежит вон; несколько стаканов летят ему вслед; гости смеются, он торопится домой. Заплатить извощику нечем. Бьет 4 часа утра. — Непоседа стучит в ворота и, будучи в веселом расположении духа, в речетативах припоминает сладко проведенные часы. — Стучит во второй раз, продолжая петь; наконец и в третий со всей силою и бранит дворника. — Проснулся дворник, проснулись жена и сын Непоседы, все бегут к воротам, отпирают. Ворота скрипят. Квартет: Непоседа (кларнет), дворник (контробас), жена (виолончель) и сын (гобой). Все высказано: контрбас ворчит, виолончель изливается в нотах, кларнет теряется в оправданиях, молодой гобой отличается как умеет. — Ворота запираются. — Конец.»

Из текста ясно видно, что текст переведен и очень скверно с немецкого, таким образом этот музыкальный кунст, очевидно, немецкого происхождения.

ГЛАВА ВОСЬМАЯ.

Цыгане. Цыганские хоры. Цыганщина.

Дать точную дату, когда появились в Петербурге цыгане с их хором, как необходимая принадлежность петербургских развлечений, довольно мудрено. Но во всяком случае можно почти без сомнения утверждать, что при Петре I цыганские хоры, как отдельный номер, не пели при различных увеселениях — по крайней мере ни Вебер, ни добросовестный немец Берхгольц, отмечавший в своем дневнике всякую мелочь петербургского обихода петровского времени, не упоминают о цыганах. Да и кроме того, зная характер Петра Великого, можно думать, что он отнесся бы неодобрительно к появлению цыган в его парадизе. Сохранился следующий анекдот, рисующий отношения Петра к подобным развлечениям. Когда Петру доложили, что в Петербург приехали плясуны, балансеры и другие фокусники, представляющие разные удивительные штуки, то царь будто сказал полицмейстеру Девиеру: «здесь надобны художники, а не фигляры. Я видел в Париже множество шарлатанов на площадях. Петербург не Париж; пусть чиновные смотрят дурачества такие неделю, только с каждого зеваки брать не больше гривны, а для простого народа выставить сих бродяг безденежно перед моим садом на лугу; потом выслать из города вон. К таким праздностям приучать не должно. У меня и своих фигляров между матросами довольно, которые на корабельных снастях пляшут, головами вниз становятся на мачтовом верхнем месте. Пришельцам-шатунам сорить деньги без пользы — грех» [1]).

Конечно, этот анекдот — апокрифичен, но во всяком случае Петр не задумался бы приспособить цыганские хоры к более полезной работе. Вообще же первое указание на появление цыган, если и не в самом Петербурге, то в Петербургской губернии находим в полном собрании законов в 1733 году. 13 Сентября этого года и состоялся сенатский указ: о дозволении цыганам жить для прокормления в Ингерманландии до указа и о включении их в подушную перепись [2]).

Как видно из этого указа, цыгане явились в Ингерманландию без разрешения, и если им и позволили жить, то условно «до указа», но как и обыкновенно случается, условное разрешение не отменялось и цыгане продолжали свою кочевую жизнь, не подчиняясь тем мероприятиям, помощью которых из этого бродячего племени хотели сделать оседлых землепашцев.

---

[1]) «Ведомости С.-Петербургской Полиции» 1849 г. № 22.
[1]) «Иллюстрация» 1845 г. стр. 31.
[2]) Полное собрание законов № 6481.

Мы имеем отрывочные сведения, что цыгане участвовали в знаменитом маскараде — свадьба в ледяном доме, который был устроен для развлечения умирающей императрицы Анны Иоанновны. Цыгане были выписаны для этого маскарада, быть может они и плясали и пели свои песни, по видимо, особенного впечатления не произвели.

Цыгане были введены «в моду» в Россию в конце 80-х годов XVIII века, широкою русскою натурою графом Алексеем Григорьевичем Орловым, который приказал собрать первый хор цыган.

Первыми поклонниками цыганского пения стали наши поэты. Северный бард Державин посвятил цыганской пляске следующие, могущие вызвать в настоящее время улыбку, строчки:

«Возьми, Египтянка, гитару,
Ударь по струнам, восклицай;
Исполнясь сладострастна жару,
Твоей всех пляской восхищай.
Жги души, огнь бросай в сердца
От смуглого лица.
Как ночь — с ланит сверкай зарями,
Как вихрь — прах плащом сметай,
Как птица — подлетай крылами
И в длани с визгом ударяй.
Жги души, огнь бросай в сердца
От смуглого лица!

Пример Державина нашел тотчас подражателей. Русский Лафонтен, автор сатиры на русскую оду и одописцев Ив. Ив. Дмитриев также поспешил увековечить цыганскую пляску, но избрал для этого «штиль» менее торжественный, избегнул и названия: Египтянка—цыган в то время считали выходцами из Египта, и в результате появилась такая вещь:

Пой, скачи, крутись, Параша!
Руки в боки подпирай!
Мчись в веселии жизнь наша!
Ай, ай, ай, жги! припевай!

Если первые поэтические описания цыганской пляски не могут быть названы удачными, если они не дают и тени представления о цыганах, то вскоре цыгане получили полное удовлетворение—явилась поэма Пушкина «Цыгане».

Еще раньше, чем поэты, цыганами воспользовались драматурги и в 1788 году в Москве играли на сцене малую оперу «Цыган» в двух действиях. В том же году она была издана «иждивением Никиты Водопьяного». Действующими лицами этой оперы были: Федул — цыган, Влас—крестьянин, Хавронья—старая цыганка, Авдотья—дочь ея, судья, капрал и несколько драгун. В опере, кроме названия трех главных действующих лиц «цыганами», решительно ничего цыганского не было!..

Вслед за этим «Цыганом» стали появляться одна за другою цыганские пьесы и водевили, «составленные из цыганских песень, прекрасно набранных и аранжированных нашим талантливым капельмейстером Каминским» — в тридцатых годах XIX столетия эти пьесы пользовались большим успехом. Была попытка в 1832 году поставить на сцену Пушкинских «Цыгане», но потерпела полное фиаско, причем этой неудаче делалось такое раз'яснение:

«Такие пьесы как Русалка и Цыгане написаны поэтом для чтения, не для сцены и потому естественно, что постановка их на театре всегда останется неудачною попыткою. Картина Рафаэла требует дневного света, сцена, в свою очередь, требует декораций, освещаемой лампами; поставьте на сцену картину Рафаэля и она потеряет все свое достоинство. Тоже самое бывает и с литературными произведениями не предназначенными для сцены и этим об'ясняется неуспех их в театре».

Наконец вспомним трогательный рассказ про «Старую цыганку» Апухтина, тот рассказ, в котором «только счастье звездою далекою светило».

Графу Орлову последовал и брат последнего фаворита императрицы Екатерины II князя Платона Зубова — граф Валериан Александрович Зубов. Последний настолько увлекся цыганами, что даже взял с собою в польский поход хор знаменитого Ивана Трофимовича Соколова, родоначальника цыганских хоров. Хор вместе с полководцем российской армии дошел до Шклова, где и был оставлен на попечение графа Зорича [1]).

Но Петербург пришелся, как говорится, не ко двору для цыган, последние перекочевали в Москву, где и устроили свою резиденцию, появляясь на берегах Невы лишь изредко. Известный исследователь цыган 40-ых годов прошлого столетия Георг Барро в своем сочинении: The Dingali or an account of the spain. etc. отмечает московских цыган, как особую разновидность цыган и даёт очень любопытную и живую характеристику цыганских московских хоров [2]). Между прочим Ф. Булгарин, описывая московских цыган, делает следующее об'яснение неуспеху цыганских хоров в Петербурге [3]).

«У нас в С. Петербурге цыгане не могли существовать постоянно, как в Москве, где осталось еще много старинного в правах народа. Мы с любопытством слушали цыганский хор и еще бы его послушали, но чтобы поддерживать его в течение ряда лет, у нас едва-ли нашлись бы охотники... У нас ищут наслаждений более европейских и даже сиделец хочет знать, что делается в театре».

А между тем цыгане снова появились и на этот раз на продолжительное время, именно благодаря Царскосельской

---

[1]) «Северная Пчела» 1847 г. стр. 65.

[2]) Там же 1841 г. стр. 675 и след.

[3]) Там же 1841 г. № 251.

железной дороге, администрация которой, желая повысить доходность дороги, выписала на зиму 1838 года цыганский хор, который и стал петь в Павловском вокзале. Эта новинка так понравилась Петербургской публике, что последняя валом валила в Павловск, были назначаемы особые экстренные поезда или, как тогда называли, экипажи, места в которых брались с бою.

Осталось очень характерное описание пения цыган в Павловске [1]):

«Вошел хор цыган. Женщины сели полукругом по средине зала, между столами. Мужчины стали позади стульев, а в средине полукруга с гитарою в руках стал хоревод («Северная пчела» хотела ввести русское слово «хоревод» вместо иностранного «регент») Илья Осипыч!

«Запели сперва заунывную песнь. Соловьиный голосок прославленной покойным Пушкиным Тани разнесся по залу и зашевелил сердца слушателей, потом пошли разные песни: заунывные, плясовые, а каждый раз раздавались громкие рукоплескания и восклицания «браво, брависсимо».

«Несколько песень слушатели заставили повторить. Можно смело сказать, что все присутствовавшие были приведены в восторг!»

«В бенефис, бывший в Павловском вокзале 19 Ноября, собралось более 700 человек любителей и все были чрезвычайно довольны — читаем мы в другой заметке [2])—плясками и пением цыганского хора. Илья—хоревод был бесподобен!»

Этот Илья описывался следующим образом: «хоревод, знаменитый Илья—весь пламя, молния, а не человек. Он запевает, акомпанирует на гитаре, бьет такт ногами, приплясывает, дрожит, восклицает, воспламеняет, жжет словами и припевами. В нем демон, в нем беснующаяся мелодия. Смотря на него и слушая его, вы чувствуете, что все нервы в вас трепещут, а в сердце кипит что-то невыразимое».

Успеху цыган содействовала и знаменитая Тальони, которая в этот год танцовала на Петербургской сцене. Вместе с своим отцом, балетмейстером Петербургской сцены, она посетила Павловский вокзал.

«При входе в залу Тальони была встречена хором музыкантов, игравших качучу. Потом пошли пляски и песни цыган. Г-жа и г-н Тальони в восторге от виденного и слышенного ими! Никогда не воображали они, чтобы в этом неученном хоре было столько души, огня, изящества! Добрый Тальони сказал о нем—писала Северная Пчела [3]) -в полной откровенности: «если бы я имел когда либо 20 таких огненных душ в кордебалете, то сделал бы чудные вещи!

---

[1]) «Северная Пчела» 1838 г. стр. 1003.
[2]) Там же 1838 г. стр. 1059.
[3]) Там же 1838 г. стр. 1055.

В этом же году, в Декабре месяце, в бенефис Тальони был поставлен новый балет «Хитана, испанская цыганка», в котором «цыганская пляска отличается от качучи только тем—писалось в то время [1])—что превосходит ее грацией, нежностью и прелестью телодвижений, а кто решится сказать, что в ней нет жара испанского неба, нет и испанской любви, нет характера испанки?»

Все вышесказанное настолько подогрело интерес к цыганам, что они из Павловска перекочевали в Петербург.

«Московские цыгане от нас уже не в 25 верстах железной дороги, которые мы все перелетели, чтобы послушать полудиких песень—читаем мы такие строки—цыгане будут петь в центре города Петербурга у Полицейского моста в зале танцовального общества в доме Косиковского с 5 до 7 часов вечера».

И с 1840 года вплоть до конца царствования императора Николая I, вплоть до печальных дней севастопольской эпопеи, цыгане стали необходимою принадлежностью Петербургских развлечений. Первые годы они приезжали из Москвы на масленице.

«На днях прибыл сюда из Москвы хор цыган Ивана Васильева с певицами Грушею и Любашею. Извещая о том всех любителей «того рода увеселений», сожалеем-что нам остается едва одна неделя для наслаждения этим оригинальным, полудиким и народным пением» [2]).

Но приехав к масленице, цыгане гостили обыкновенно весь пост. Давали они свои концерты во всех имевшихся в то время залах — в вышеупомянутом доме Косиковского, в зале дома Энгельгардта, в доме Татищева, на Караванной улице у Симеоновского моста, в доме графа Орлова-Пашкова, затем в доме департамента уделов на Литейной.

Время концертов назначалось таким образом, что к началу спектакля т. е. к 7 часам вечера концерт уже будет кончен [3]): плата за вход бралась $1^1/_2$ рубля и рубль серебром.

Рецензенты того времени, видя увлечение публики таким «полудиким» пением, старались найти для этого увлечения смягчающие обстоятельства и писали такие рацеи [4]):

«Иногда весьма приятно из роскошной, богато убранной гостиной, освещенной тысячами огней, блистающей дамскими нарядами, вдруг перенестись в темную рощу и сквозь ветви дерев взглянуть на луну, на звездное небо, словом, на природу. Так точно после нежного смягчающего душу итальянского пения приятно вспомнить русский удалой или заунывный напев, нашу народную мелодию, перенестись в русскую природу».

---

[1]) «Северная Пчела» 1838 г. стр. 1129.
[2]) Там же 1844 г. стр. 78.
[3]) Там же 1840 г. стр. 102.
[4]) Там же 1844 г. № 41.

«Публика вздыхает по национальным мотивам—отмечал другой критик [1])—и русский напев производит волшебное действие».

Цыгане стали необходимою принадлежностью, их участие гарантировало успех и театральная дирекция приглашает цыганские хоры в устраиваемые маскарады, а различные благотворительные общества включают цыганское пение в программу своих концертов.

Много содействовал успеху цыган и только что открытый Пассаж, в котором был устроен зал для концертов. Из года в год программа музыкальных увеселений Пассажа была вроде следующей [2]):

«В концертном зале Пассажа назначено музыкальное утро оркестра Гунгля. Начало в 2 часа дня, от 5 до 7 часов пополудни—пение хора московских цыган за вход 1 р. сер., на хоры 50 коп. В Пассаже с 7 часов вечера музыка оркестра Гензеля попеременно с музыкой Кавалергардского полка. Платящие за вход в зал и на хоры, за вход в Пассаж не платят».

И не смотра на повторность этой программы [3]) «в Пассаже собирается столько посетителей, что всегда бывает тесно. Цыганский хор торжествует»!

Отмечалось—с глубоким прискорбием, что, несмотря на успех цыганского пения, в нем замечался упадок. «Наши цыгане» — писал например Ф. Кони в Пантеоне в 1851 году [4]) —уже вовсе не похожи на цыган 30-х годов. Дух промышленности и утончения смысла свел с них почти совсем родимые пятна. Цыгане завиты французским куафером, цыганки в фантастическом наряде последней моды с цветами Ланина (известный магазин искусственных цветов того времени) с букетами Сима (цветочный магазин) в руках, они не поют уже национальных буйных песен Бессарабии, но упражняются в романсах Гурилева и Лазарева, они поют уже не на босую ногу, в тесной каморке, а на пышной эстраде, их пение уже не называется хором табора, а концертом цыган»!

При самых первых появлениях цыган на Петербургских эстрадах Ф. Булгарин как то проронил следующее замечание [5]):

«Говоря о великих артистах, не надобно забывать и о малых, которые в свое время и в своем месте иногда выше великих. Цыганский хор знаменитого Ильи поет в последний раз перед от'ездом в Москву, завтра, в воскресение 14 Марта в 8 часов вечера. Цыганскому хору приехать бы к нам летом, да петь бы в наших рощах—вот это дело! Русская песня на чистом воздухе вдвое приятнее, а хор цыган мастерски поет русские песни.»

[1]) «Северная Пчела» 1851 г. стр. 195.
[2]) Там же 1849 г. стр. 986.
[3]) Там же 1851 г. № 49.
[4]) «Пантеон» 1851 г. № 1.
[5]) «Северная Пчела» 1843 г. стр. 226.

Это желание Булгарина выполнил знаменитый Излер в своих Минеральных Водах. Обязательным номером увеселений этого учреждения он сделал цыганский хор и с этого времени цыгане поселились в Новой деревне. Когда они распевали в залах Энгельгарда, Косиковского или Пассажа—они селились поближе к этим местам и резиденцией знаменитого Ильи служила Захарьевская улица, дом Лобанова.

Каждый год в средине или конце июля на искусственных минеральных водах или, как тогда сокращенно звали—«на минерашках»—давался бенефис цыганскому хору под каким нибудь пышным названием: «переход цыганского табора на новое кочевье» или что либо в этом роде.

«Спешим к пруду—читаем описание одного из таких бенефисов—к пруду, на островке которого раскинулся цыганский табор. Здесь под ветвями густых берез мелькали палатки и шатры, на берегу островка брошенный охапками хворост и костры верно рисовали кочевой быт певцов-скитальцев. Телега и печальная кляча дополняли декорацию. Но вот мелькнула искра, вспыхнула трубка бенгальского огня и кочевая декорация облилась розовым огнем. Звякнула гитара, пестрый хор цыган, послушный размашистой декламации запевалы, залился веселой песнею и старая Матрена с молодицами закружилась в живой, бойкой пляске»...

ГЛАВА ДЕВЯТАЯ.

Танцы и танцование старого Петербурга.

«Что есть танцы»?

«Приятная веселость, когда ее употребляют со скромностью и нравственностью».

Такой вопрос и ответ прочтем мы в «правилах для благородных общественных танцев», изданных учителем танцования при Слободской—Украинской гимназии Петровским в 1825 году.

В 1723 году хотя о танцах и не писали, но зато танцовали вовсю. И пример давал сам Петр, который по уверению одного из современников «в молодые свои годы любил танцы». Русские вообще, добавлял тот же современник, имеют большое расположение к этому упражнению и исполняют его с грацией.

Камер юнкер Берхгольц [1]) оставил нам очень подробное описание танцев Петровского времени. «Когда, наконец, комнату опростали — описывает он свадьбу князя Репнина — начались танцы. Танцы начал маршал с невестою и два шафера, потом император как отец (жениха) с императрицею как с матерью (невесты). Весело было смотреть на этот танец: жених и невеста,

[1]) Дневник камер-юнкера Бергхольца.

собственно, не танцовали, а тащили друг друга, как сонные, переваливаясь с ноги на ногу, напротив государыня и государь исполняли все па, как самые молодые люди и делали по три круга, пока те оканчивали один. Государыня впрочем танцует так только с государем, с другими же она просто ходила. Этим кончились так называемые церемониальные танцы, о которых считаю сказать здесь не лишним несколько слов. Дамы как и в английских танцах, становятся по одну, а кавалеры по другую сторону, музыканты играют сначала род погребального марша, в продолжение которого кавалер и дама первой пары сперва кланяются (делают реверансы) своим соседям и друг другу, потом берутся за руки, делают круг влево и становятся опять на свои места. Такта они не соблюдают при том никакого,



Вальс в начале XIX века.

а только как сказано, ходят и отвешивают друг другу поклоны. Прочие пары, одна за другою делают то же самое.»

Но Петр не только танцовал «цермониальные танцы» он любил во время танцев и веселиться и шутить.

«После нескольких часов танцования император начал — записал тот же Берхгольц — со всеми стариками один танец, который я не могу назвать. Их было 8 или 9 пар, все они должны были танцовать с молодыми дамами. Император, будучи очень весел, делал одну за другою каприоли обеими ногами. Так как старики путались сначала и танец всякий раз должен был начинаться сначала, то государь сказал наконец, что выучить их весьма скоро и за тем протанцовал его им, объявил, что если кто теперь соб'ется, тот выпьет большой штрафной стакан. Тогда дело пошло на лад отлично; но лишь только танец кончился и бедные старики, запыхавшиеся и едва стоявшие на ногах от усталости, сели отдыхать, как император

снова начал танцовать польский, в котором они, не успели даже порядочно участвовать, чем, наконец, утомил их до того, что они наверное не оправились и на другой день.

Веселился не только император, но и его приближенные, когда оставались одни. «Десять или двенадцать пар связали себя носовыми платками и каждый из танцовавших, попеременно, идя впереди должен был выдумывать новые фигуры. Особенно дамы танцовали с большим увлечением. Когда очередь доходила до них, они делали свои фигуры не только в самой зале, но переходили из нее в другие комнаты, некоторые водили в сад, в другой этаж дома и даже на чердак. Словом, одна не уступала другой. При этих всех переходах один музыкант со скрипкой должен был постоянно прыгать впереди, так что измучился, наконец, до крайности.»

Продолжали веселиться и при преемниках Петра: его дочь императрица Елизавета Петровна даже славилась, как замечательная исполнительница русских танцев.

В 1763 году танцмейстер шляхетного кадетского корпуса господин Пелен, об'явил, «что для способности тех, кои не намерены нанимать особливых танцмейстеров у себя на дому, иметь он будет танц - залу, где мужеского полу обучать будет танцовать минусты, польские, контрадансы и прочие. Сие обучение начнется с 6 часов пополудни по понедельникам, средам и субботам.»

Вслед за Пеленом стали устраивать танцклассы и «балетмейстер немецкого театра Жирард» и «итальянец Барталло Фаччнолли» и «недавно сюда с комедиантами приехавшего балета танцемейстер Штерне», который «об'являл высокопочтенному обществу свои заслуги юношество в танцовании обучать и в оном до совершенства приводить».

Первое танцовальное зало открылось в 1769 году на Мойке у столяра Кинта, «каждое воскресение будет музыка: желающие при том забавляться танцованием за билет платить имеют по 25 копеек, а женщины безденежно впускаемы будут».

Обучали многому — и прежде всего нужно было достичь правильного изображения наружного вида человека, это изображение описывалось следующим образом:

«Голову не слишком подавать в верх, что могло бы показать гордого, не хотящего смотреть на других человека, ни опускать вниз, что показывает унижение самого себя и несмелость смотреть на людей, притом надлежит голову держать прямо и равномерно. Глаза, служащие зеркалом души, должны быть скромно открыты, означая приятную веселость; рот не должен быть открыт, что показывает характер сатирический или дурной нрав, а губы расположены с приятною улыбкою, не выказывая зубов»...

Не меньше забот было и с представительницами прекрасного пола:

«Во первых, надобно держать тело и голову прямо без принуждения и утвердиться на пояснице, движение шеи должно быть свободно и легко, взгляд веселый и ласковый, плечо опустить и отвесть назад, руки имет возле тела и немного подавши на перед так, чтобы не было почти никакого расстояния между руками и телом; кисти положить перед собою одну на другую...»

«Охотники до танцования, — читаем мы уже в 1825 году — имели множество случаев удовлетворить своему вкусу. Во многих богатых домах бывают в назначенные дни в неделю вечера: в иных танцуют при звуках фортепьяно; в некоторых при небольших оркестрах. Званых блестящих балов (bals parès) я насчитал до шести в этом январе: все высшее общество, дипломатический корпус, г.г. офицеры гвардии, придворные чиновники и статские отличные чинами и родами составляли блестящие собрания. Но первое украшение балов — прелестный пол, и я слыхал от знаменитых и просвященных иностранцев многие похвалы красоте и любезности петербургских дам. Ныне иные балы становятся гораздо живее и разнообразнее: уже вторую зиму французские кадрили, одни из прелестнейших танцев взошли в моду и молодые люди должны теперь делать па и рисоваться, что-бы не прослыть несведущими. Долгое время bonton повелевал только шаркать ногами. Другой новейший танец (la galope) забавен до крайности и нравится только своею странностью».

Таким образом в конце царствования императора Александра I петербургское общество стало забывать и «минуеты» и «алемандс» и увлекаться кадрилью, галопами.

Подошли 40-ые года XIX века.

В серенькой атмосфере петербургской жизни, при отсутствии каких либо общественных начинаний, при строжайшем воспрещении всяких политических разговоров — танцы, в былое время, в Николаевскую эпоху играли громадную роль.

«Будут ли в Петербурге танцовать в нынешнем году польку— серьезно спрашивал обозреватель петербургской жизни в 1844 году и не менее серьезным тоном продолжал:

«Туристы наши, вовзратясь домой, не могут наговориться о польке. В александринском театре г-жа Самойлова I восхищала. а г-жа Левксева продолжает восхищать публику полькою; во Французском театре также танцуют польку; m-lle Каролина публикует в газетах, что она нарочно приехала в Россию, чтобы обучать нас польке, все наши танцовальные учителя предлагают также свои услуги в этом деле, и наконец мы стали полькировать. На семейных танцовальных вечерах, в небольших собраниях у нас в Петербурге уже полькируют, но все же полька у нас не получила права гражданства и неизвестно будут ли у нас полькировать на парадных балах и в дворянском собрании.

Чем же вызывалась эта неизвестность? Для этого нужно познакомиться с об'яснением танца «полька»:

«Полька есть подстрочный перевод любви. Первая фигура, называющаяся прогулкою или променадом требует непременно кокетства, грации и скромности это первое свидание двух любовников, внезапно встретившихся под аллеями парка».



Полька в 30—40-х годах XIX столетия.

Конечно «подстрочный перевод любви» мог быть признан неприличным для публичных балов, для зал Зимнего Дворца, но в обществе увлечение полькою дошло до апогея, что ярко выразилось в следующем стихотворном произведении. [1]).

На петербургских барынь и девиц
Напал недуг свирепый и великий,
Вскружился мир чиновниц полудикой,
И мир ручных, но недоступных львиц.

---

[1]) «Литературная газета» 1845 г. стр. 165.

Почто сия на лицах всех забота?
Почто сей шум, волнение умов?
От Невского до Козьего болота,
От козьего болота до Песков,
От пестрой и роскошной Миллионной,
До Выборгской унылой стороны,
Чем занят ум мужей неугомонно?
Чем души жен и дев потрясены?
Все женщины—от пресловутой Ольги
Васильевны—купчихи в сорок лет,
До той, которую воспел поэт,
(Его уж нет!) помешаны на польке!
Предчувствие явления ся
В атмосфере носилося заране.
Она теперь у всех на первом плане
И в жизни нашей—главная статья,
О ней и меж великими мужами,
Нередки пренья, жаркий спор кипит,
И старец, убеленный сединами,
О ней с одушевленьем говорит.
Она, в одной сорочке, гонит с ложа
Во тьме ночной прелестных наших дев,
И дева пляшет общий сон тревожа,
А горничная, барышню раздев,
В своей коморке производит тоже...

За зиму 1845 года Кожинский, капельмейстер Александринского театра, выпустил 12 различных полек, польки выходили под самыми разнообразными и как будто не относящимися к сути дела названиями, например: «полька гостиный двор, перинная линия».

А какие дифирамбы пелись другому танцу — вальсу?! Мы читаем например такие строчки: [1]).

«Что такое вальс? Это музыкальная поэма в сладостных формах или лучше поэма, которая может принимать всевозможные формы. Вальс бывает живой или меланхолический, огненный или нежный, пастушеский или военный, его такт свободен и решителен и способен принимать всевозможные изменения как калейдоскоп. Первое условие в нем—мелодия, богатство гармонических звуков его украшение. Он независим и как каприз не подчиняется правилам, не стесняется границами».

Не менее любопытна и общая характеристика, даваемая танцам: оказывалось, что «кадриль соответствует сангвиническим характерам, галоп — желочным, вальс холерическим, а полька есть исключительная принадлежность людей нервических и страстных.

У каждого танца был свой композитор. Роль такого композитора для кадрили играл Лядов [2]) «который дарит музыкальную и танцующую публику новым французским кадрилем, достойным замечания, во первых потому, что он написан

[1]) «Литературная газета» 1841 г. № 96.
[2]) «Северная Пчела» 1841 г. № 113.

Лядовым, во вторых потому, что посвящался памяти Асенковой. Кадриль этот составлен из любимейших мотивов оплакиваемой нами юной артистки. Здесь найдете вы музыку «Полковник старых времен», из «Узких башмаков», из «Полюбовной сделки» из «Сиротки Сусаны», из «Лоти Пояруса», «Гусарской стоянки», «Девицы отшельницы», даже из «Гамлета».—Песнь Офелии была помещена в кадриль.

Помощью кадрили петербургская опера знакомилась с мотивами тех опер, которые были запрещаемы из-за их сюжета к постановке.

В музыкальном магазине Рихтера, читаем мы заметку в 1836 году: «поступила на днях для продажи французская кадриль из Гугенотов новой оперы Мейербера. До сих пор петербургская публика не слыхала ничего из сего творения, долженствующего заменить нынешнею зимою на всех балах и вечерах кадрили и вальсы из «Роберта».

К этому же времени относится появление на петербургском горизонте приобретшего гораздо более позднее такую большую и печальную известность своим танцклассом Марцинкевича.

Марцинкевич издал в 1836 году новый кадриль «Les graces» музыку для которого написал только что начинающий композитор Бернар. Марцинкевич снабдил свою кадриль широковещательным об'явлением. Один из восторженных поклонников этой кадрили, скрывшийся под буквами S. Z., убеждал других танцмейстеров пропагандировать эту кадриль, выражая уверенность, что тогда «фигуры танцев перешли от нашего полюса на паркет парижский».

В «Пиковой Даме» Пушкина—помните ли—на балу во время мазурки разговор насмешливого Томского с интересною Лизаветою Ивановною пресекают вопросом: oubli ou regret?

«Можем себе представить—писалось в 1841 году—[1]) как будут ломать себе голову коментаторы Пушкина в двадцатом, двадцать первом и следующих столетиях для об'яснения этих трех простых слов в Пиковой Даме: «oubli ou regret? значение и весьма загадочный смысл которых теперь растолкует всякий танцующий. Это просто любимая фигура в мазурке».

ГЛАВА ДЕСЯТАЯ.

Вундеркинды.—Слепые Музыканты.—Семейственные таланты.—Гугеноты Мейербера.

Нам остается указать на некоторые частности описываемого периода времени. Wunderkind'ы, о которых пойдет сейчас речь, знакомы и нашему времени, но слепые музыканты уже не появляются на эстраде.

[1]) «Северная Пчела» 1841 г. № 10.

Первый вундеркинд появился в Петербурге очень давно в 1759 году.

«В большой Мещанской, в каменном доме г. советника Вишнякова у музыкального мастера Загольмана продаются разные музыкальные инструменты — читаем мы такое извещение [1]): «у нево же есть мальчик 8 лет, который к удивлению играет на скрипице трудные концерты, а притом изрядно поет и танцует. Кто желает его слушать, может приезжать по субботам ввечеру в 6-ом часу в помянутую квартиру, а ежели пожелает кто слушать ево у себя на дому, тот может прислать за ним, когда угодно».

Таким образом вундеркинд оказался и скрипачем, и певцом, и танцором — кто он был такой и чем он был на самом деле, мы не знаем, так как никаких других сведений, кроме вышеприведенного об'явления, мы не нашли. Вообще же о вундеркиндах XVIII века мы могли собрать очень немного сведений. Так в 1792 году [2]):

«недавно сюда приехавшая российская уроженка девятилетняя девица Гансен будет иметь честь с некоторым тенористом дать большой вокальной и инструментальной концерт, на котором они будут петь Итальянские и Французские арии, а заключительно вокальное дуо (т.-е. дуэт). Всяк слушатель может нежностью голоса и искусством толь малолетней девицы в удивление приведен быть. Она же, полагая свое благополучие в одобрении и похвале толь высокопочтенной публике употребит все свое старание для достижения предмета своего желания».

В 1798 году музыкант Бервиль выходил на эстраду со своим десятилетним сыном. Затем в описываемый нами период времени мы отметили следующих вундеркиндов в такой хронологической последовательности.

1800 года 24 Февраля . . .	9-летний флейтист Пигман;
1807 года 14 Июня	9-летний пианист Пауль;
1808 года 11 Марта	8-летняя певица Тереза Далль Ока;
1809 года 19 Февраля . . .	6-летний Бах;
1812 года 25 Марта	11-летний музыкант Мейер:
1823 года 13 Марта	9-летняя пианистка Крумбмиллер;
1825 года 20 Марта	9-летний пианист Бернард;
1827 года 24 Февраля . . .	14-летний музыкант Шрейнцер;
1827 года 19 Мая	9-летний музыкант Франциско Лопоти;
1829 года 4 Марта	Целая семья музыкантов Копских;

1) «С.-Петербургские Ведомости» 1759 г. № 4.
2) Там же 1792 г. стр. 437.

1829 года 15 Марта . . . . 10-летняя пианистка Элеонора Нейман;
1831 года 24 Марта . . . 12-летняя музыкантша Адель Топперо;
1834 года 6 Ноября . . . . скрипачи, братья Эйхгорн 10 и 12 лет;
1835 года 13 Января . . . музыканты Мауеры, два брата 13 и 15 лет;
1838 года 30 Декабря . . . 11-летняя пианистка Гринберг;
1840 года 22 Апреля . . . 14-летняя пианистка Расторгуева;
1841 года 23 Февраля . . . 13-летняя музыкантша Юзефович;
1841 года 15 Марта . . . 15-летний музыкант Скинь.
1843 года . . . . . . 13-летний пианист Рубинштейн;
1844 года . . . . сестры пианистки Погожевы;
1845 года 15 Марта . . . 13-летняя пианистка Гонф;
1845 года 27 Марта . . . 13-летний музыкант Блозе;
1846 года 21 Марта . . . . 6-летний музыкант Папендик;
1847 года 30 Декабря . . . 7-летний музыкант Губер;
1848 года 31 Марта . . 12-летний Венявский;
1849 года 16 Марта . . 11-летний музыкант Шпиц;
1849 года 21 Марта . . . 11-летняя музыкантша Мария Логинова;
1851 года 7-летняя музыкантша Любовь Бур;
1853 года 22 Марта . . . . 15-летний музыкант Эмиль Лапчинский;
1854 года 23 Марта . . 9-летний музыкант Погожев.

Конечно, большинство из приведенных в списке вундеркиндов такими и остались, талант их не развился, и они очень скоро сошли со сцены. Но о некоторых из приведенных вундеркиндов надо всетаки сказать хоть несколько слов.

Впервые как на вундеркинда было обращено внимание на Бернара, пианиста, концертировавшего в 1814—1825 годах. Об этом Бернаре Фаддей Булгарин, вообще очень любивший находить и рекламировать вундеркиндов, писал следующее [1]):

«Дитя виртуоз Бернар наделен от природы редким дарованием. Мы его слышали в обществе приятелей, куда он был приглашен и целый вечер своими маленькими пальцами, их беглостью и отличным живым выражением, восхищал слушателей. Он играл на фортепиано самые трудные соло из Фильда и Гуммеля. Точность, быстрота, понижение и усиление звуков, свобода и верность в самых трудных пасажах, наконец, вся его искусная игра далеко превышает меру способностей, которые можно предположить в столь нежных летах: ему нет от роду девяти еще лет. Кажется, он едва в силах захватить сколько

[1]) «Литературные Листки» 1824 г. ч. II, стр. 210.

требуется для простейшего аккорда, а, между тем, целый ряд аккордов пробегает легко и твердо. Перед ним разогнули сюиту, которой он никогда прежде не видал, и он тут же в первый раз при собрании многих сведующих меломанов разыграл ее, не затрудняясь, со невозможною чистотою. Наружность его бесценна для наблюдателя: большие черные глаза, воспламеняющиеся во время игры и движение губ, мерное качание головою, все в нем одушевлено, ясно и показывает, что он чужие музыкальные мысли произносит не механически. Часто об'являют о детях виртуозах, которые и не дети и не виртуозы. Судя по росту, по чертам лица маленького Бернара в нем виден настоящий ребенок, но талант его не ребячий. Он уже имеет собственные идеи, темы, которые он располагает, связывает и разнообразит очень удачно. Таков был Моцарт в подобном возрасте. Счастливое сходство для нашего возникающего артиста! Душевно желаем, чтобы в совершенных летах он явился достойным сподвижником творцу Дон Жуана, Реквиума и стольких бессмертных произведений!»

Пожелание Ф. Булгарина, как нам известно, не исполнилось Бернар не превратился в Моцарта. Следующие вундеркинды 1829 года — семейство Контских: старшая дочь Евгения поет, сын Карл 14 лет — скрипачь, Антон 10 лет и Станислав 7 лет — пианисты и Аполлинарий $3^1/_2$ лет скрипач.

«Мальчик Аполлинарий» захлебывался от восторга Ф. Булгарин — этот амур музыки приводит всех в умиление». Контские были поляки; хотя Булгарина называли польским ренегатом, но он относился к полякам очень внимательно и, насколько позволяли обстоятельства того времени, пропагандировал своих соотечественников.

Вслед за Контскими в 1834 году [1]) (опять таки через 5 лет в 1824 году Бернар, в 1829 году Контские) возбудили большое любопытство братья Эйхгорн, которых величали единственными детьми виртуозами или, «карманным изданием Паганини» — но из этого карманного издания не вышло ничего.

Наконец последний из вундеркиндов рассматриваемой нами эпохи заслуживающий внимания — будущий русский музыкант Антон Рубинштейн. Он приветствовался следующими строчками [2]):

«На днях приехал в С.-Петербург молодой пианист Рубинштейн. Давно уже иностранные газеты расточали похвалы молодому русскому артисту и мы думали, что это недоразумение или просто мистификация, потому что не слыхали в России о молодом пианисте, о котором в иностранных газетах писали, что если ввести человека с завязанными глазами в залу, где

---

[1]) «Северная Пчела» 1829 г. №№ 16, 26, 38. «Северная Пчела» 1830 г. № 66.

[1]) «Северная Пчела» 1834 г. стр. 992, 1005, 1023, 1029, 1049, 1254.

[2]) Там же 1843 г. № 51.

играет молодой человек, даже знаток подумает, что играет Лист. Когда он (т.-е. Рубинштейн) победит величайшую трудность, говорит французский журнал, он делает презабавную насмешливую гримасу, а когда начнут ему аплодировать: он хохочет. Впрочем в Париже было ему 10 лет, а теперь он уже старик по 13 году! Это точно игра натуры или ее каприз».

Появление А. Рубинштейна вызвало не одни сочувственные строчки—в Пантеоне [1]) появился нижеследующий отрицательный отзыв не о Рубенштейне в частности, а вообще о вундеркиндах:

«после великого Листа, который еще жив в нашей памяти, в нашем сердце, маленькие Листики, воля ваша, кажутся, не более как карлики... Мы не отнимаем у мальчика Рубинштейна таланта — боже сохрани! Дарование этого ребенка много обещает, но мы любим детей более в школе за книжкою, любим их беззаботно резвящихся в веселом кружке сверстников, но не в концертном зале, важно разыгрывающих перед многочисленною публикою творения великих артистов, в то время, как дядька считает вырученные за билеты деньги»...

Кроме вундеркиндов особенностью николаевского царствования мы должны подчеркнуть появление на сцене так сказать «семейственность» талантов. Мы уже видели один пример на семье Контских, но вот еще другой, наиболее характерный [2]):

«но вот появляется маленький гений: 13-летний сын Мауера, Александр с большим виолончелем, которого он немножко выше и который еще в детских руках пленяет не только слушателей вообще, но и самих артистов. Юный виртуоз играл прекрасные вариации отца своего и — как великий Ромберг — без нот... сколько мыслей!

«на сцену вышел новый маленький гений со скрипкою в руках, сын же Мауера, Всеволод 15 лет. Он играл фантазию из Лафоновой оперы «Леокадия», играл душами, умиленными собственною фантазией при таком очаровании взоре и слухов» «наконец вслед за сыновьями вышел и отец».

30 Марта 1793 года на петербургской эстраде появился впервые слепой виртуоз юноша Дюлон [3]), он играл на флейте. Вслед за ним во время царствования Императора Александра I и Николая I тоже слепцы виртуозы на разных инструментах развлекали петербургскую скучающую публику. В царствовании Александра I внимание привлекал нижегородский дворянин Жилин, в Николаевскую эпоху, вплоть до 1854 года, ежегодно с 1825 года, давал концерты слепорожденный скрипач Карл Кюн [4]).

---

[1]) «Пантеон» 1843 г. ч. III, стр 11.
[2]) «Северная Пчела« 1834 г. стр. 366.
[3]) «С.-Петербургские Ведомости» 1793 г. стр. 495.
[4]) Там же 1825 г. стр. 195.

Раскажем теперь любопытную историю о том, как познакомился российский обыватель, как тогда говорили «с безсмертным творением Мейербера «Гугеноты».

Я сбиралася давно
Посмотреть ле гюгено!
Что за гюгено такие
Бусурманы поганые,
Каков был мусье Вольтер
Сочинитель Мейербер?
Немец, человек ученый
Настоящий Шмерц копченый;
Верно будет хорошо,
Тре жоли, тре бо, тре мо [1]...

Так говорила о «Гугенотах» — мадам Курдюкова — и это уже одно свидетельствует о том громадном интересе, который возбудила в русском обществе опера «Гугеноты».

Уже 7 Декабря 1836 года [2]) некто Шиллер на концерте исполнил на фортепиано фантазию на мотив из оперы «Гугеноты», и петербуржцы хотя отчасти могли проверить слова своего оракула — Северная Пчела — что [3]) «новая опера Мейербера «Гугеноты» в Париже при втором представлении возбудила еще более восторга чем при первом. Дилетанты сходили с ума и уверяли, что они не знают музыки более ученой и величественной, более важной и трогательной. Особенно два последние акта и хоры заслужили громкие рукоплескания. Либретто, написанное Скрибом, подверглось строгому осуждению критиков всех газет и партий. В Gazette de France, придерживающейся легитимистического направления, находит всю пьесу негодною и недостойною представления, утверждая, что превосходная музыка не может прикрывать явных недостатков в поэме плодовитого и знаменитого Скриба. Другие же более умеренные критики упрекают Скриба за то, что он исказил характер эпохи, представил Варфоломеевскую ночь следствием фанатизма, между тем как она была только следствием умысла на жизнь адмирала Колиньи. Стихи Скриба в «Гугенотах» также дурны, как хороша музыка Мейербера, т.-е. очень и очень дурны».

Прослушая фантазию г. Шиллера на мотив Гугенот, петербуржец в следующем 1837 году мог на балах танцовать кадриль на мотивы из «Гугенот:» [4]) «Французская кадриль для фортепиано из Гугенотов, аранжированная М. Ждановым» в самое короткое время сделалась любимою музыкою на балах» — но «Гугеноты» не появлялись на Петербургской сцене.

Прошло еще четыре года и в 1840 году капельмейстер немецкой оперы в своем великопостном концерте [5]) «собрал

---

[1]) «Северная Пчела» 1842 г. № 14.
[2]) Там же 1836 г. № 279.
[3]) Там же 1836 г. № 61.
[4]) Там же 1837 г. стр. 371.
[5]) Там же 1840 г. от 14 февраля.

музыку малоизвестной у нас оперы Мейербера «Гугеноты», разделив ее на три части», а в следующем 1841 году [1]):

«С.-петербургское филармоническое общество давало концерт, в котором исполнялась музыка из «Гугенотов».

Этот концерт Филармонического общества был приветствован нижеследующими строчками:

«Всякий любитель и знаток музыки верно с удовольствием вспомнит о поразительном действии, произведенном сим превосходным творением и возбужденном им общем энтузиазме когда музыка из «Гугенотов» здесь, в первый раз, была исполнена в прошлом году на концерте Келлера. И хотя молва о необыкновенной музыкальной красоте задолго предшествовала концерту г-на Келлера, приготовив публику к услушанию чего-то превосходного, но, не взирая на то, действие, произведенное на слушателей музыкою «Гугенот», далеко превзошло все ожидания. Тогда же выразилось общее желание о повторении этой классической музыки, которую можно по справедливости почитать мастерским произведением Мейербера, и Филармоническое общество вменило в обязанность доставить нашей публике сие удовольствие».

И несмотря на все эти похвалы — опера Гугеноты вплоть до 1850 года не появилась на петербургской сцене. Объяснение этого промедления в целые 14 лет мы находим в рецензии на первое представление оперы «Гугеноты» [2]):

«Наконец, музыкальная петербургская публика — восклицал музыкальный критик С.-Петербургских Ведомостей, а эта газета в то время считалась выразительницею либеральной части нашего общества — насладилась превосходным музыкальным творением Мейербера, которое было дано в Париже в первый раз 29 февраля 1836 года под известным названием Les Hugenots.

«На многих других европейских театрах, которые для сохранения сценического приличия не хотели, чтоб на театре происходили религиозные распри и печальные явления тех веков фанатизма, когда люди, в слепоте и невежестве, думали воздавать хвалу богу, истребляя заблудившихся братиев, название и самый сюжет оперы были изменены и здешняя дирекция последовала этому похвальному примеру, предоставив нам почти всю музыку прекрасного творения Мейербера, представив вместо отвратительных сцен Варфоломеевой ночи — эпизод истории Италии средних веков, когда она раздираема была междуусобием Гвельфов и Гибелинов».

Таким образом вместо гугенотов — гвельфы и гибелины, вместо французов — итальянцы, любопытно было бы восстановить, как был переделан знаменитый романс Марселя —

[1]) «Северная Пчела» 1841 г. стр. 193

[2]) «С.-Петербургские Ведомости» 1850 г. № 34.

«у Карла есть враги»... и несмотря на очевидную бессмысленность такой переделки, критик того времени обязан был восклицать с пафосом:

«Искренне благодарим за это, точно таким же образом наслаждались мы музыкою Фенеллы, Роберта, Вильгельма Телль и долго ожидали счастливой переделки Гугенотов... Теперь же с великолепною обстановкою, лучшими европейскими персонажами и роскошной монтировкою нашей Дирекции — представление этой оперы будет эпохою в театральных летописях».

После такого славословия, которое, собственно говоря, напоминает тонкую иронию — ведь подобному изменению, как оказывается из слов рецензента, подверглось либретто и Фенеллы и Роберта Дьявола и Вильгельма Телль, причем свободолюбивый швейцарец был превращен в императора Карла Смелого — рецензент пояснял содержание оперы:

«Действие переносится в Низу (вспомним некрасовские стихи:

Переносится действие в Низу
И спасен многотомный роман,

таким образом Низа появляется у Некрасова вовсе не случайно, это воспоминание о былой русской действительности) в 1750 г. в замок герцога Варта, одного из главных предводителей Гвельфов, которые в эту минуту находятся в перемирии с Гибелинами, из партии последних Рауль». Затем рецензент указывал, что заботливость дирекции театров зашла гораздо дальше простого изменения либретто, оказывается «у нас соединили 1 акт со 2-ым и из 2 актов составили один» и эту замену хвалит рецензент: «это очень хорошо, потому что избавляет публику от лишнего антракта». И, наконец, так как «финал в партитуре есть ни что иное как акомпанимент отвратительных сцен убийства» — то его, к большому удовольствию рецензента («мы очень рады, писал рецензент) просто на просто выбросили.

«И несмотря на все эти изменения, переделки, журнал «Современник» находил [1]):

«строгое согласование формы с идеею, стройную последовательность музыкального развития», но в то же время отмечал, что «этот род оперы, продолжающийся по 5 часов и исполненной самого сложного и сильного драматического действия, мог быть создан для самой немузыкальной публики».

Вся эта история с постановкою и переделкою оперы Мейербера согласно цензурным требованиям является наилучшею характеристикою описываемой нами эпохи русской жизни.

[1]) «Современник» 1850 г. т. 20, отд. VI, стр. 100 и далее

ГЛАВА ОДИННАДЦАТАЯ.

Музыкальные общества Петербурга.

Первое музыкальное общество возникло в Петербурге в 1772 году под названием Музыкальный Клуб. О нем находим следующие данные в Описании Петербурга Георги [1]):

«Музыкальный клуб учредился соединением из некоторых охотников музыки. Плата была назначена 10 рублей и за сей приход наняты были комнаты, также управляющий музыкою и несколько аккомпанирующих и духовых музыкантов из придворной капеллы. Были ведомости, журналы, стол и прочее, такожде определено было давать ежемесячно один бал или маскарад. Число членов достигло до 300, оркестр был составлен из придворных музыкантов, такожде нанимались виртуозы и придворные певчие. Тогда начал клуб блистать, но великие издержки, несоблюдение экономии, ссоры причинили, что оный в 1777 году рушился. Из рассыпанного общества составилось в 1778 — новое, с платою 15 рублей, которое вторично погибло в начале 1793 года. Из дебрей сего наипреимущественно клоба составился попечением барона Демидова, статского советника Стикселя, купера (т. е. виноторговца) Бландо и некоторых других ревностных охотников до музыки еще до исхода 1792 года новый музыкальный клоб под названием Музыкальное общество».

К этим сведениям Георги относительно первого существования общества, т. е. 1772 — 1778 г.г. мы можем прибавить очень немногое — общество занимало помещение в бывшей Малой Морской, ныне улице Гоголя, в упоминаемом нами уже доме Кизеля. За то нам посчастливилось отыскать подробные сведения о втором периоде существования общества, опять-таки, в момент его распадения и о первых годах третьего периода.

Прежде всего Георги ошибся в дате — вторично музыкальное общество погибло не в начале 1793 года, а в начале 1792 года, так как уже 25 и 26 марта этого года «пополудни в 4 часа продаваться будут в прежде Чичериновом, ныне Куракиновом доме оставшиеся от Музыкального клуба вещи: музыкальные инструменты, столовая и поваренная посуда, серебро и мебели» [2]).

Причина вторичного крушения общества довольно подробно указывается самим же обществом [3]):

«Избранный музыкальным клубом комитет, об'являя господам членам, что как ныне для заплаты прежних долгов

---

[1]) «Георги» стр. 416.
[2]) «С.-Петербургские Ведомости» 1792 г. стр. 324.
[3]) Там же 1792 г. стр. 1330.

потребны деньги, а из господ членов многие должны за биллиард, карты, также эконому, поставляет себе долгом известить, чтобы господа-члены постарались долги свои заплатить к 25 февралю. Деньги поручено принимать эконому и давать в получении оных росписки, в противном случае комитет принужден себя найдет впредь пропечатать в ведомостях имена тех, которые должны».

Прошло 25 февраля, пролетела масляница, наступил великий пост и появляется вторичное извещение комитета Музыкального Общества вместо обещанного им «пропечатания фамилий неисправимых должников». В этом извещении Комитет указывал, что [1]) «небольшое число старых сочленов обещали учинить клубу вспомоществование, другие же на то согласия своего не об'явили, а между тем время бездействия проходит и долг на клубе всеедневно возрастает, почему подтверждает сим прежнее извещение, что за неимением в клубе наличных денег, оставшиеся вещи употреблены будут на удовольствие долговых требований». Как изысканно из'яснялись 150 лет тому назад — вместо продажи через судебного исполнителя, говорили «в удовольствие долговых требований». Из текста приведенных извещений видно, что общество погибло от долгов его членов и что общество называлось «Музыкальным» больше для проформы — на самом деле это был клуб, в котором процветали биллиард, карты, угощение, выпивка, а музыка была добавочным развлечением. Правда, каждою осенью делалось извещение вроде следующего [2]):

«Старшины Музыкального Общества уведомляют сим почтенных членов оного, что обыкновенные концерты и маскарады имеют ныне вновь начаться, а именно первый концерт 6 сентября, а первый маскарад 10 сентября, концерты имеют продолжаться по одному в неделю, а маскарады однажды в месяц» на самом деле маскарады и балы происходили гораздо чаще, чем раз в месяц, а о концертах неоднократно извещали, что концерт переносится с пятницы на субботу, затем откладывается или вовсе не состоится.

Балы и маскарады общества усердно посещались, но при этом проходило много и не членов общества, которые входили под видом таковых, не платя никакого сбора. — Как бороться с таким злоупотреблением? В настоящее время этот вопрос покажется наивным, поставить контроль, вот и все. Но в то доброе, старое время спросить билет у какого-нибудь сановника, идущего бесплатно в маскарад, рисковано, сановник обидится и выйдет история. И заправилы музыкального общества прибегают к такой хитрости; они об'являют [3]): «но как швейцар,

---

[1]) «С.-Петербургские Ведомости» 1792 г. стр. 1492.
[2]) Там же 1790 г. стр. 1171.
[3]) Там же 1792 г. стр. 324.

по недавнему его в должность вступлению, не имеет чести знать лично всех членов, то старшины просят, чтобы они при входе благоволили пред'являть ему свои билеты, потому что ему приказано таких, каких он не знает, без билетов не пускать».

Во втором периоде своего существования общество имело очень ограниченное число членов, оно прямо об'являло [1]): что с 1 сентября открыт прием вместо отбылых (т. е. вышедших из общества) вновь желающих вступать со-членами, при чем знать дается, что токмо столько принято будет, сколько на годовое содержание нужно будет».

6 марта 1792 года [2]) на развалинах второго музыкального общества состоялось учредительное собрание вновь образовавшегося общества; 1 ноября того же года был произведен выбор старшин, утвержден вступительный взнос в 50 рублей, нанято помещение «в доме Бутурлина, а ныне Кусовникова, на Мойке у Красного моста» и старшины Музыкального общества уведомляли, что первый концерт будет 20 ноября. «Начнется оный большою симфониею г. Гайдена, после которой славный г. Гезелер будет играть концерт на фортепиано, потом будут петь несколько арий и после оных кончится концерт торжественною музыкою сочинения Сарти с роговою музыкою и с хорами».

Как видим — открылось музыкальное общество вполне торжественно и первый концерт был достоин наименования общества, в нем игрались классические произведения европейской знаменитости Гайдена и любимца двора, петербургского светила итальянца Сарти. Но такое музыкальное направление общества продолжалось недолго, концерты отходят на задний план — выдвигаются балы и маскарады.

Таким образом и в третий период своего существования Музыкальное общество подверглось такой же эволюции, как и прежде — открывшись как музыкальное общество, оно мало-по-мало превратилось в обычный клуб, вероятно это обстоятельство и дало толчок к образованию Филармонического Общества.

В историческом очерке Филармонического общества подчеркивается, что толчком к образованию этого общества были письма, полученные виолончелистом Бахманом, о блистательном исполнении в Вене оратории Гайдена «Сотворение Мира» и что пробудившееся среди питерских любителей музыки желание исполнить ораторию Гайдена и послужило толчком к созданию филармонического общества [3]). Это и так и не так. Дело в том, что помимо тех писем, которые Бахман получал из Вены, петербургское общество было достаточно осведомлено об «Сотво-

---

[1]) «С.-Петербургские Ведомости» 1792 г. стр. 1767.
[2]) Там же 1792 г. стр. 1803.
[3]) Альбрест. «Филармоническое Общество».

рении Мира» Гайдена. В самом деле. Уже в начале 1800 года петербуржцы могли прочесть на страницах «С.-Петербургских Ведомостей» нижеследующие строчки: [1])

«1799 года декабря 25 и 26 сыграли на инструментах в Императорском Придворном театре сочиненную капельмейстером Гайденом кантату под названием «Сотворение Мира», которую вся публика чрезвычайно уважала. Цена билетам за вход была двойная и весь сбор в 5.000 гульденов отдан в пансионский институт для вдов оставшихся после музыкантов. Гайден трудится еще над одним музыкальным творением, которое должно выразить «Четыре времени года» и будет издано в свет под сим названием».

Затем «кантата» Гайдена уже исполнялась в Петербурге [2])

«в среду 19 декабря 1800 года немецкого театра музыкальный дирижер А. Каллинода будет иметь честь дать на Каменном театре с помощью наилучших виртуозов музыки, духовный вокальный и инструментальный концерт, никогда еще здесь неслыханный, называемый «Сотворение» сочинения г-на Іозефа Гайдена».

Наконец, было и еще одно обстоятельство, свидетельствующее, что о Гайдене и его оратории «Сотворение Мира» были большие разговоры:

«9 марта 1800 года — читаем мы в современных известиях [3]) — есть день рождения Ерцгерцога Палатина Венгерского, то супруга его изволила позвать в Оффен капельмейстера Гайдена, что бы играли и пели в тот день под его руководством большую его ораторию, называемую «Сотворение Мира». Нет ни единого музыкального сочинения, которое могло бы публике столько нравиться, как сие последнее. Оно уже принесло сочинителю своему более 15.000 гульденов, а как он издает его теперь в свет, то уже подписалось и заплатили за 1.570 экземпляров оного сочинения».

Супруга Ерцерцога Палатина Венгерского была любимая внучка императрицы Екатерины II, великая княгиня Александра Павловна, пользовавшаяся большими симпатиями и русского общества.

Все вышеизложенное пополняет рассказ об образовании Филармонического общества и выясняет почему «Сотворение Мира» Гайдена дало толчок к образованию в Петербурге этого музыкально-филантропического учреждения.

История его достаточно известна, так как вышли специальные работы, посвященные этому обществу. Укажем лишь на некоторые характерные особенности, которые служат для разрабатываемой нами темы — Музыка и музицирование в старом Петербурге.

[1]) «С.-Петербургские Ведомости» 1800 г. стр. 211.
[2]) Там же 1800 г. стр. 4278.
[3]) Там же 1800 г. стр. 997.

В царствование Александра первого «Сотворение Мира» Гайдена исполнялось 16 раз, причем несколько лет каждогодно. а в 1847 году читаем тоже строчки: [1])

«на концерт филармонического общества Гайдена «Сотворение Мира» пришло 400 человек — многие слушатели находили, что скука! Времена изменились и слово оратория наводит какой-то страх на самого отчаянного меломана».

Любопытный материал для характеристики столь отдаленного от нас времени дают извещения филармонического общества о своих концертах.

Так, публикуя в 1805 году об исполнении все той же оратории Гайдена «Сотворение Мира», дирекция делала следующее дополнение: [2])

«С.-Петербургские жители, которые столь охотно поддерживают все истинно доброе, дали существование и сему благотворительному заведению и тем, под видом удовольствия от всяких требований свободным, приуготовляют на вечные времена вдовам и сиротам утешение, а себе благословение.

Быть может в настоящее время слова эти вызовут улыбку, но не забудем, что в то время они писались искренно и производили большое впечатление.

Афиша или извещение 1806 года гласила: [3])

«Общее желание здешних господ любителей слышать сыгранным превосходное творение бессмертного Генделя: Мессия, филармоническим обществом, побудило дирекцию сего общества принять на себя, не взирая на все препятства, исполнение оного: вследствие чего имеет оно во удовольствие почтенной публики объявить, что произведение в действо сей славной оратории, которая никогда еще не могла быть здесь сыграна, воспоследует 21 числа сего месяца. Дальнейшая похвала сего великого сочинения была бы излишня, поелико достоинство оного уже столь отличным образом решено, так что более уже 50 лет ежегодно в Англии по одному разу играется и всегда с наилучшим успехом. Филармоническое общество употребит всевозможные средства, что бы доказать и здесь славу сего превосходного произведения».

Сравнивая эту афишу с афишею об исполнении «Сотворения Мира», мы видим небольшую разницу — в афише о «Сотворении Мира» старались подействовать на чувство — посетители концерта сделают себе «благословение», т. е. совершат доброе дело, при исполнении Мессии Генделя примером выставляется Англия, бывшая в то время нашей союзницею — таким образом действовали на самолюбие: если Англия так относится «к сему великому сочинению», то мы разве хуже англичан понимаем и умеем ценить музыку».

[1]) «Северная Пчела» 1847 г. № 49.
[2]) «С.-Петербургские Ведомости» 1805 г. стр. 200.
[3]) Там же 1806 г. стр. 244.

ГЛАВА ДВЕНАДЦАТАЯ

Торговля музыкальными произведениями.

Инициатива в деле торговли музыкальными произведениями в старом Петербурге принадлежала, как и можно было почти безошибочно предположить, иностранцам-музыкантам. Как кажется, первым, поместившим об'явление о продаже музыкальных произведений, был «италианский музыкант, он же капельмейстер Джиовани Рутини, который продавал в 1759 г.» [1]) «новые ноты для играния на клавицимбале по 4 рубля книжка». Из другого известиия мы узнаем, что эти новые ноты были «его сочинения клавицимбальные сонаты» [2]). Затем торговал «придворный музыкант Гепцель» (он писался иногда и Гензель) «всякими к духовым инструментам нотами» [3]), также придворный, но уже «камер-музыкант г. Рит», у которого продавались «новосочиненные музыкальные ноты на 8 голосов, из коих некоторые Российским песням подобны и можно играть оных на 2-х кларнетах, 2 флейтах, 2 волторнах и 2 фаготах весьма удобно» [4]). Эти музыканты-иностранцы служили в придворном оркестре, но иногда музыканты из Италии специально приезжали для продажи музыкальных произведений—«приехавший сюда недавно из Италии музыкант Яков Замбони честь имеет уведомить почтенную публику, что он привез с собою разные превосходные музыкальные, театральные и другие сочинения, переложенные для пианофорте» [5]) или другой италианец Верани [6]), который, кроме продажи нот, об'являл о себе, что он «играет на 6 инструментах вдруг».

Торговали музыкальными произведениями не только музыканты, но и вообще артисты—«на Адмиралтейском острове, в Миллионной улице, у Мошкова переулка, в доме архитектора Гофмана, у комедианта Якова Таволье [7]) продаются билеты на нотах по 6 рублей, целые оперы на нотах по 25 рублей, симфонии по 3 рубля, арии по $1^1/_2$ рубля, арии на всех инструментах по 2 рубля, финалы по 8 рублей».

Это последнее об'явление интересно еще и потому, что в нем даются некоторые указания и на цены музыкальных произведений, хотя приводимая расценка нам не может быть вполне понятной. В самом деле, что означает «целые оперы по 25 руб.»: если это партитура, то ведь партитуры различных опер не оди-

[1]) «Санктпетербургские Ведомости» 1759 г. № 6.
[2]) Там же 1759 г. № 74.
[3]) Там же 1774 г. № 41.
[4]) Там же 1875 г. стр. 249.
[5]) Там же 1802 г. стр. 2270.
[6]) Там же 1802 г. стр. 2410.
[7]) Там же 1761 г. № 102.

наковы по размеру, почему же цена одинакова? К сожалению, ответа на этот вопрос мы не имеем.

Торговля музыкальными произведениями, которой занимались заезжие музыканты, носила, конечно, случайный характер, но такая же случайная торговля производилась не одними музыкантами, в зависимости от ряда причин.

Очень часто ноты продавались из-за от'езда их владельца, которому, очевидно, не хотелось тащить их с собою в деревню, где в них, т. е. нотах, и не чувствовалось особенной нужды. Приводим два наиболее характерных из ряда этих об'явлений [1]).

«От'езжающий отсюда продает собрание музыкальных нот для клавесина или фортепиано наилучших авторов, с уступкою 25-ти процентов против той цены, по каковой оные продаются в книжных лавках, а есть ли кто возьмет из оных на нарочитую сумму, тому уступлено будет и более. Жительство он имеет в Офицерской улице, неподалеку от Каменного театра, в новом доме Прохорова. Желающие покупать оные ноты осведомиться о них могут в том же доме у дворецкого Василия Иванова или у музыкантов, принадлежащих хозяину оного дома».

Во втором об'явлении несколько подробнее указывается на содержание нот, а именно:

«Некто, от'езжая отсюда, продает за сходную цену полную коллекцию инструментальной печатной музыки, как то: симфонии, концерты, секстеты, квинтеты, концерты для скрипки, квартеты, трио, дуэты самых лучших авторов, также несколько сонат Тартиниевых и Нардиневых, также старую скрипку» [2]).

Затем очень часто продавались музыкальные произведения после смерти их владельца. Наследники не придавали ценности этим вещам, отказывались их делить и пускали на аукцион [3]):

«14 июня 1806 года и в следующие дни будут продаваться с публичного аукционного торга после господина Молва (т. е. после его смерти) в большом количестве ноты: симфонии, концерты и квартеты лучших композиторов для скрипки, альта, виолончели».

Наконец, нередки были случаи продажи нот различными частными лицами без об'яснения причин этой продажи; например [4]):

«В 22 линии, в Горном училище, продается хорошее красного дерева фортепиано, деланное в 1781 году в Санктпетербурге покойным г. Гинцом, также несколько, а именно: 6 концертов с акомпанированием г. Жордини, концерт и акомпанирование Диттера, симфония Ванголя, симфония и акомпанирование Едельмана, 6 сюитов Баха, из коих 4 с акомпанированием на скрипке,

[1]) «Санктпетербургские Ведомости» 1795 г. стр. 344.
[2]) Там же 1800 г. стр. 965.
[3]) Там же 1806 г. стр. 489.
[4]) Там же 1788 г. стр. 1167.

и две в 4 руки, 6 сонат Гинда (Гайдена?), 6 сонат Бехха, собрание французских арий, переложенных на клавикордные ноты, собрание немецких песен и пр. Цена всему 160 рублей».

Из подобных об'явлений заслуживает особого внимания об'явление о продаже музыкальной библиотеки графини Виельгорской [1]); эта продажа происходила в 1804 году, причем графиня продавала не сама, а поручила продажу своей коллекции музыкальному магазину Феврие:

«Любители музыки уведомляются, что в музыкальном магазине Феврие, состоящем по Садовой (теперь Итальянская) улице, против железных ворот Михайловского дворца (ныне Инженерный Замок) продается собрание нот, принадлежащих ее сиятельству графине Виельгорской. Оно состоит из 600 квартетов, 200 концертов, секстит, бравурных и нежных симфоний, более 400 арий, дуэтов и трион (трио) для пения, 40 портицнев французских опер, более 500 сонат для концертов и проч. для клавикордов. Все сии ноты хорошо переплетены и сие редкое собрание составлено новейшими сочинителями, как-то: Моцартом, Гайденом, Геслером, Клементием, Бетговеном, Вроницким, Житовецким, Сартием, можно купить за весьма сходную цену».

Бывали случаи, когда любители музыки вместо продажи предлагали обмен нотами; так в 1810 году кто-то долгое время печатал об'явление:

«Желающие продать или променять (курсив мой) музыкальные ноты сочинения древних авторов, хотя бы писанные, на произведения новых»... [2]).

Весьма понятно, что при такой случайной продаже были случайны и места самой продажи. Так, ноты продавались [3]) «в большой Мещанской, в каменном доме портного Фогта», и «на Садовой улице, в ренсковом погребе у содержателя оного Петра Кудрявцева» [4]), и «в малой Коломне, идучи от Аларчина моста к бугоркам» [5]), а самая продажа именовалась и «в розницу», и «оптом». Действительно, мы читаем и такое об'явление [6]):

«Желающий купить гуртом или в розницу за самую сходную цену наилучшую, как новейших, так и прежних славнейших авторов партитур Италианскую музыку, могут отнестись за Аничковым мостом дом покойного Ианина № 167».

Музыканты не только торговали нотами, вывезенными из-за границы, но и открывали в Петербурге подписку на свои произведения. Первые об'явления о такой подписке, отысканные нами, датируются 1780 годом [7]):

---

1) «Санктпетербургские Ведомости» 1804 г. стр. 1823.
2) Там же 1880 г. стр. 1256.
3) Там же 1774 г. № 101.
4) Там же 1790 г. стр. 1564.
5) Там же 1801 г. стр. 839.
6) Там же 1800 г. стр. 799.
7) Там же 1780 г. стр. 107.

«Почтенным любителям музыки через сие об'является, что славной сочинитель музыки г. Бенуа намерен к будущей святой недели издать собрание клавикордных штук, как для умеющих, так и не умеющих играть на сем инструменте. Желающие за (sic!) оное издание подписаться, адресоваться могут к г. Польнау по Крюкову каналу, подле дома статского советника Крокао, в Томиловом дому. Помянутого Польнау застать можно дома до 11 часов утра».

Приведем еще один пример из эпохи, более близкой к нашему времени [1]):

«Господин Луэт, бывший пенсионер его величества Людовика XVI, короля французского и известный разными своими сочинениями, сим предложит подписку на издаваемые им музыкальные сочинения для фортепиано и пения.

«Господа подписавшиеся получать в конце будущего марта месяца первую книгу, содержащую в себе 6 больших сонат для фортепиано, из которых три с акомпаниментом разных инструментов и 12 романсов, переплетенных в бумагу. Цена оной 25 рублей с пересылкой на счет издателя во все города России. Особы, желающие подписаться на сие издание, могут адресоваться к самому издателю, живущему на Царицыном лугу в доме его превосходительства генерала Апраксина, или к г-же Вильнев, живущей близ Луговой Миллионной, по Дворцовой площади в д. № 55».

«Господа подписавшиеся при заплате денег получат обязательства для доставления вышеупомянутого издания в назначенный срок на известных условиях».

Между этим об'явлением и вышеприведенным прошло всего только 25 лет, но какая разница в редакции. Г-н Бенуа называет свои музыкальные сочинения—«штуками», и это название было общеупотребительным с XVIII века. Г-н Луэт, пенсионер Людовика XVI, дает им уже правильное название. Далее г-н Бенуа не выставляет цены издаваемых им «штук» — и не без основания, так как цена назначалась в зависимости от подписчика — с богатых «аматеров музыки» не брали определенной цены, а довольствовались тем, что они пожертвуют от своих щедрот, и иногда все издание окупалось одним из таких аматеров. Луэт не делает этого различия, а вполне определяет стоимость своего издания. Далее очень характерны мелочи в редакции: г. Бенуа еще пишет, «желающие подписаться *за* (курсив мой) издание», а не на издание, не указывает на самый порядок подписки: г-н Луэт выдает подписной билет, в котором обозначены и гарантии в получении издания. Вообще считаем уместным отметить, что рассматриваемые нами об'явления представляют богатейший материал к истории нашего языка. Самые обычные в наше время обороты речи давались нашим предкам

[1]) «Санктпетербургские Ведомости» 1806 г. стр. 102.

с громадным трудом, и выработка этих оборотов шла долгое время.

Если такой анонс действовал на публику, если подписные деньги приносились к автору или, обыкновенно, к его комиссару или издателю, то через некоторый промежуток времени появлялось новое извещение, что то или иное музыкальное произведение вышло в свет. Так, например [1]):

«Господам, подписавшимся на музыку трагического балета «Дидоны», об'является, что оная музыка вышла из печати. Чего ради и соблаговолят присылать за экземплярами к сочинителю оной музыки г. Капельмейстеру Мартыну, живущему на Невском проспекте, близ Адмиралтейства, в доме № 65, а и те, кои не подписались, могут оную получать при первом представлении сего балета у входа в театр по 5 рублей экземпляр».

Очевидно, в данном случае подписка не покрыла всего количества отпечатанных экземпляров, и автор пустил их, как тогда говорили, в розницу, продавая вместе с афишами на первом представлении своего «трагического» балета.

Приведем некоторые данные для биографии вышеупомянутого нами композитора Цезибля. Неудача с поставками больших и серьезных ораторий не остановила этого неудачника, покончившагося с собою в конце концов из-за невозможности уплатить долг в 200 рублей, и 2 октября 1780 года он открывает подписку сразу на 8 своих сочинений:

«Сим об'является, что музыкальная подписка на 2 года, в кои г. Цезибль обязывается сочинить 8 сочинений, каждое из 6 штук, именно же концертов, кватуров и больших симфоний. Плата за сие, состоящая во 100 рублей за два года, будет производиться по мере доставления тех сочинений, т.-е. при каждой, чрез всякие две недели поставке кватура, или симфоний, будет платить по 2 рубля, окроме первого месяца и однажды через три месяца, ибо тогда для дополнения вышеупомянутой суммы заплатиться по 2 р. 50 к. Подписывающиеся купно с музыкою, имеют получить и расписку в заплоченных ими деньгах. Сочинитель употребит все возможное старание, чтоб заслужить похвалу от любителей, которые захотят его ободрить, ибо для них единственно отважился он поступить на такое предприятие» [2]).

Все в этом извещении более чем необыкновенно. Не забудем, прежде всего, что оно появилось в то время, когда петербургская публика была совершенно не приучена к подписке на издания, да к тому же музыкальные, а Цезибль открывает подписку сразу на 2 года, на 48 музыкальных сочинений; затем сам Цезибль вовсе не пользовался такою большою известностью; положим, это последнее обстоятельство он учитывает и говорит:

[1]) «Санктпетербургские Ведомости» 1792 г. стр. 1401.
[2]) Там же 1780 г. стр. 982.

«как может быть заставят его подозревать самолюбивым, потому что он для удостоверения об успехе слишком мало издал в свет сочинений». Наконец, была и еще одна причина, по которой можно было почти безошибочно предположить неудачу затеи Пезибля, и об этой последней причине Пезибль говорит сам: «да и тут (т.-е. в издании ранее вышедших его сочинений) был столько несчастлив, что и сии немногие сочинения, при всех внутренних их погрешностях были по крайней мере столь же неисправны и в наружном их виде, по нерадивости издателей, не старавшихся о поправлении первых листов по партитицням и издавших такие экземпляры, по коим от бесчисленных их ошибок играть нельзя».

Несмотря на все это, Пезибль не только открыл подписку на свои сочинения в Петербурге и в Москве, но даже хотел принимать заграничную подписку.

«Подписка для Санктпетербурга и Москвы начнется с 1 октября 1780 года сочинитель поставит первую пьесу в 1-ое ноября. Можно подписываться у самого сочинителя большая Миллионная, д. № 35, а для иностранных земель начнется та подписка с 1 января 1781 года и через каждые три месяца поставлено будет полное сочинение, за которое по вышереченному с распискою иметь быть платимо по 12 р. по 50 коп. тою монетою, какая ходит там, где кто подписался».

Чем окончилось эта затея Пезибля, мы, к сожалению, не нашли указаний.

Приблизительно в одно и то же время с продажею нот музыкантами начала сорганизовываться и постоянная, не случайная торговля. Инициатива в этом направлении принадлежит Академической Книжной Лавке, которая в 1759 году об'явила о продаже[1]):

«Нового выходу книги, называемой «Дело между безделием или собрание разных песен» с приложенными тонами в нотную форму, цена каждому экземпляру 3 р.».

Музыка в этом сборнике принадлежит г. Теплову, любимцу Кириллы Разумовского, впоследствии статс-секретаря императрицы Екатерины II. Этот сборник является первым песенником с нотами, которые еще зовутся «тонами».

В академической лавке сосредоточилась продажа первых опер, которые ставились в императорском театре в дни официальных торжеств. Первая из таких опер была издана под следующим заглавием:

«Сила любви и ненависти драмма на музыке представленная на Новом Санктпетербургском Императорском театре по указу Ее Императорского Величества Анны Иоановны Самодержицы Всероссийской 1736».

---

[1]) «Санктпетербургские Ведомости» 1759 г. № 69.

За этим русским заглавием шло итальянское, так как эти оперы обыкновенно печатались параллельными текстами на русском, итальянском, французском, а иногда и немецком языках. На второй странице было помещено: «Содержание всея драмы», которое заключалось в следующем:

«Абназар, будучи губернатором в столичном городе Безьере, царства лежащего при реке Коаспесе, от Софната Индийского царя женится тайным образом на Перене, дочери своего государя, в то самое время, как она возвращалась ко двору своего отца, оставшися вдовою по смерти мужа своего Окспатра Мексиканского царя. Софнат, разгневавшись за сие и желая казнить Абназара за его толикую продерзость, призывает в свою помощь Барзанта, царя той части Индии, которая лежит за рекой Гидасном, за которого племянника, именем Таксила, обещал было он отдать вторым браком Перену. Барзант и Таксил прибыли в тот самый день, в который Софнат намерился учинить генеральный приступ к городу Безьеру, в котором Абназар сидел. Сим начинается действие всея Драммы».

Таким образом, под заголовком «Содержание всея драмы» было помещено вовсе не содержание, а так сказать об'яснение ее завязки. В этой опере арии действующих лиц были переведены с итальянского следующими русскими стихами:

Сердце, что кипит толь во мне все с гневом,
Хочет токмо мстить и за вас же биться,
а изменник ей! устоять не может,
Буду весел я, видячи спесиво,
со страха как полмертв побежит он скоро
Храбрых ваших сил первых от стремлений.

Но несмотря на такие стихи, на прозаический перевод, полный эллинизмов, латинизмов и галлицизмов, эти издания быстро расходились среди читающей публики того времени. В громадном большинстве случаев содержание этих опер приводилось сокращенно или, как говорили тогда, «в означенных пиесах описано только содержание оных, а не самые сочинения», т.-е. эти издания соответствовали нынешним либретто,—поэтому, говоря о продаже музыкальных произведений, нельзя не отметить и их появления на книжном рынке [1]).

Примеру академической книжной лавки последовали и другие книгопродавцы Петербурга, при чем продажею музыкальных произведений сначала занялись торговцы иностранными книгами, из них хронологически первыми были книгопродавцы Шейбнер и Еверс, поместившие в 1775 году нижеследующее об'явление [2]):

[1]) де Губерти. Материалы для русской библиографии т. I, стр. 49 — 51.
[2]) «Санктпетербургские Ведомости» 1775 г. № 78.

«В Шелевом доме у Синего моста продаются у книгопродавцев Шейбнера и Еверса новейшие голландские и прочие музыкальные славнейших мастеров ноты».

К Шейбнеру и Еверсу присоединился «Клостерман» [1], лучшая книгопродавческая фирма того времени, потом «Бальц с товарищи в Погенполевом доме № 3» [2], и мало-по-малу все иностранные книгопродавцы стали торговать и нотами. В 1790 г. об'явление «о музыкальных книгах» [3] поместил книжный магазин Глазунова, а с начала XIX века и все более или менее значительные торговцы русскими книгами отделили часть полок своих магазинов для нот.

Отличительною чертою продажи музыкальных произведений книжными магазинами было то обстоятельство, что выпускались особые росписи продававшихся нот. Эти росписи некоторыми магазинами выпускались по несколько раз в год и раздавались бесплатно. Как и большинство летучек XVIII века, эти росписи дошли до нас в единичных экземплярах и поэтому имеют значение лишь «библиографической редкости». Но если где-нибудь, в какой-нибудь полузабытой дворянской усадьбе или в каком-нибудь архиве, сохранилась сколько нибудь полная коллекция этих росписей, то изучение ее дало бы возможность установить время появления тех или иных произведений на петербургском рынке и до известной степени определить вкус «музицирующего» Петербурга XVIII века.

Кроме издания росписей книжные магазины помещали и специальные об'явления в «Санктпетербургских Ведомостях». Эти об'явления составлялись или в лаконической форме, вроде нижеследующего:

«У книгопродавца Карла Лиснера, живущего подле Синего моста в бывшем доме Попова, а ныне Гунаропуловом доме № 138, вродаются музыкальные сочинения Бетховена, Кремера, Дуссека, Крейтцера, Штейбельта, Виотти и других славных сочинителей» [4],

или с пространным перечнем продаваемых сочинений с точным указанием цен. Приведем два примера последних об'явлений: первое от иностранной книжной лавки Дитмара [5], второе от русского книгопродавца Петра Статина [6].

«В книжной Дитмаровой лавке, большая Морская, Шаров дом № 117 продаются: 1) Плейль, Клавикордная школа по 5 рублей. 2) Козловский. Российские песни, 5 книг 2 р. 50 к. 3) Бем. Российские песни для фортепиано, 3 книги по 5 рублей. 4) Три российские песни, сочинения Шапошникова 1 руб.

---

[1]) «Санктпетербургские Ведомости» 1785 г. стр. 867.
[2]) Там же 1787 г. стр. 225.
[3]) Там же 1790 г. стр. 129.
[4]) Там же 1810 г. стр. 1089
[5]) Там же 1802 г. стр. 2165.
[6]) Там же 1803 г. стр. 73.

5) Моцарт. Волшебная флейта, для пиано-форте 5 рублей. 6) Озвальда в российских песен по 2 р. 7) Песенник или полное собрание российских новых и исторических песен для форте-пиано, 3 части по 10 рублей. 8) Собрание лучших арий из российских опер для фортепиано по 10 рублей экземпляр».

«В книжном магазине Петра Стунина, в зеркальной линии № 20, продаются: 1) Клавикордная школа или основательное показание к согласию и мелодии, практическими примерами из'ясненное, 3 р. 80 к. 2) Козловского Российские песни 5 книг 2 р. 50 к. 3) Бем. Российские песни для пиано-форте 3 книги 5 руб. 4) Три российские песни сочинения Шапошникова 1 р. 5) Рукин, 6 песен для пиано-форте 1 р. 6) Песенник или полное собрание русских песен для пиано-форте 7) Ария для фортепиано г. Румека 60 к. 8) Казачек с вариациями для пиано-форте 75 к. 9) Собрание наилучших русских песен 5 частей, содержащих по 6 песен 3 р. 50 к. 10) Херувимская песнь Бортнянского 50 к. 11) Да исправиться молитва моя 50 к. 12) Любопытная музыкальная пьеса, состоящая из одного минуета. 13) Увертюра из «Деревенской Ворожеи» для клавикордов или фортепиано 2 р. 14) Азбука или школа для гуслей 2 р. 20 к. 15) Азбука для скрипки 35 к.».

Как видим, существенной разницы в об'явлениях иностранной и русской книжной лавок нет, обе они торговали одинаковым товаром. Правда, иностранные торговцы любили помещать свои об'явления о музыкальных произведениях по-французски, тем самым как бы подчеркивая, что покупателями являются представители большого света, но, в конце концов, и русские книготорговцы выпускали французские проспекты.

В 1790 году мы нашли об'явление о первой музыкальной (специально) лавке. Эта первая лавка помещалась на Мойке [1]) и, кажется, за все последнее десятилетие XVIII века была единственною, об'явления свои она помещала анонимно, и нам не удалось установить имени ее владельца.

Второй по времени открытия была музыкальная лавка «Сиревица с товарищами», первоначально она помещалась на Васильевском острове, а затем, в 1797 году перебралась на Адмиралтейскую сторону [2]), на Исаакиевскую площадь, д. № 107. Шишмарева (теперь дом гр. Зубовых), эта лавка видимо не могла найти для себя подходящего помещения, потому что уже в 1799 году [3]) она заняла нижний этаж дома, где помещалась гостиница Лондон, на углу Невского проспекта и Адмиралтейской площади (против бывшего здания Главного Штаба). Но эта лавка, в отношении частой перемены помещения, являлась исключением; в большинстве случаев музыкальные лавки

---

[1]) «Санктпетербургские Ведомости» 1790 г. стр. 842.
[2]) Там же 1797 г. стр. 196.
[3]) Там же 1799 г. стр. 204.

отличались упорным постоянством: открывшись в каком-либо доме, лавка оставалась в нем, переменяя владельцев и свое название вплоть до наших дней. Так, например, предшественники музыкального магазина в доме по Морской улице, угол Кирпичного переулка, помещались в этом доме с конца XVIII века.

Почти одновременно с специальной музыкальной лавкою возникла и специальная музыкальная библиотека, история которой у нас совершенно еще не разработана. Вовсе не претендуя на полноту сведений, сообщим здесь лишь те данные, которые нам удалось собрать.

Первую библиотеку, видимо, открыли [1]) вышепомянутые Сиревиц с товарищами в 1798 году:

«Купцы братья Сиревиц, имеющие музыкальную лавку насупротив Исаакиевской церкви в доме Шпимарева под № 107, любителям музыки сим об'являют, что они открыли заемную библиотеку новейших музыкальных пьес, на которую план и каталог у них раздается безденежно».

Для следущей библиотеки, открытой И. Пецом в 1815 году, сведений у нас несколько больше. Прежде всего интересен мотив открытия этой библиотеки—дороговизна музыкальных сочинений: с указания на эту дороговизну И. Пец и начинал свой проспект об открытии библиотеки: «требования многих особ и частые опыты уверили меня в том, что при нынешней дороговизне музыкальных сочинений необходимо и полезно завести музыкальную библиотеку для чтения» [2]).

Библиотека открывалась специально для нот пиано-форте (т. е. фортепиано); условия были следующие: 50 рублей в год платы за чтение, при чем подписавшиеся до времени открытия библиотеки, которое назначалось на 1 октября 1815 года, пользовались следующею льготою: они, внеся 50 рублей, получали взамен этого на 30 рублей музыкальных нот, на 20 рублей «собственно наших» и на 10 рублей иностранных. Это последнее обстоятельство ясно указывает, что у Пеца залежалось очень много нот, и он хотел как нибудь, хотя бы и с убытком, от них отделаться. Пожалуй, это обстоятельство имело больше значения в деле открытия библиотеки, чем вышеуказанное самим Пецом.

В один год с И. Пецом открыл библиотеку и другой владелец музыкального и книжного магазина, И. Бриф, назвав свою библиотеку «музыкальным кабинетом» и поместив о ней нижеследующее воззвание [3]):

«По предположенному уже с давнего времени намерению моему, почтительнейше извещаю санктпетербургскую публику, что 1 сентября последует открытие моего Музыкального Каби-

[1]) «Санктпетербургские Ведомости» 1798 г. стр. 2173.
[2]) Там же 1815 г. стр. 731.
[3]) Там же 1815 г. стр. 719.

нета. Подкрепленным будучи отборнейшим запасом старых, новых и новейших музыкальных сочинений для всех инструментов, кои будут еще полнее чрез прибавление к ним коллекций лучших продажных пиес здешних музыкальных торговцев, Кабинет мой стремиться будет с своей стороны, равно как и с другой рвением моим, к обезпечению в благосклонном отношении к оному и в продолжительности его. Для облегчения сведений о сочинениях, каковые в оном находиться будут, печатается подробный каталог. Сообщение всех доселе вышедших годов «Лейпцигских Музыкальных Ведомостей» будет с своей стороны не мало споспешествовать достоинству содержащихся в том каталоге музыкальных сочинений: всякий из сочленов моего Кабинета может рассматривать оные ведомости без платы. Для лучшего и полного суждения о упомянутом заведении я открываю предварительную подписку, а именно на нынешнюю зиму, т. е. только на пол-года. За эти 6 месяцев плата назначается 30 рублей, равно допускается как месячная, так и третная подписка. Каждый сочлен моего Кабинета получает 20% уступки при покупке музыкальных сочинений в моем магазине».

Конечно и «библиотека Пеца», и «музыкальный кабинет Брифа» походили друг на друга, но они имели и свои отличительные черты: у Пеца были ноты для фортепиано, у Брифа для всех инструментов, кроме того абонемент Брифа стоил несколько дороже, чем абонемент Пеца, и, наконец, вместо льготы, выдуманной Пецом, Бриф предлагал просто напросто 20% уступки.

В этом об'явлении Брифа есть несколько характерных фраз, на которых следует немножко остановиться. Во первых, Бриф указывает, что он будет стараться «о продолжительности своего кабинета», а во вторых, не зная, как, отнесется публика к кабинету, открывает лишь «предварительную подписку».

На основании этих подчеркиваний Брифа можно предположить, что при музыкальных магазинах вообще открывались музыкальные библиотеки, но они были недолговечны, и Бриф, не желая следовать такому примеру, и делал вышеуказанные оговорки.

В начале 1825 года открыл свою библиотеку содержатель музыкального магазина К. Ф. Рихтер. На нотах этой библиотеки была сделана довольно характерная наклейка, предупреждающая абонентов о бережном отношении ко взятым из библиотеки нотам.

Абонемент в библиотеке К. Ф. Рихтера [1]) стоил в год 50 рублей, в полгода 30 рублей, в три месяца 18 рублей, за месяц 8 рублей и, наконец, можно было подписаться и на неделю, заплатив за это 3 рубля,— «таким образом» — писал К. Ф. Рихтер— «можно за дешевую цену познакомиться с самыми доро-

[1]) «Санктпетербургские Ведомости» 1825 г. приб. к № 10.

гими произведениями музыкальных сочинений». Кроме основного каталога К. Ф. Рихтер обещал периодически выпускать дополнения к каталогу и сдержал свои обещания; так, в 1828 году, т. е. на 3-год существования библиотеки, вышло 8-е дополнение к каталогу [1]).

Кроме этих музыкальных библиотек в конце 1836 года открылась музыкальная библиотека Снегирева, но о ней речь будет ниже, когда мы будем обозревать музыкальные магазины г. Петербурга в эпоху императора Николая I.

В XVIII веке и первой четверти XIX века число музыкальных лавок увеличивалось очень медленно, и рост их начался лишь с конца 20-ых и начала 30-годов XIX века, когда, между прочим, был открыт музыкальный магазин М. Бернаром, с которым — в качестве вундер-кинда — мы уже имели случай познакомить нашего читателя.

До сих пор наше внимание было обращено, если так можно выразиться, на внешние черты; мы указывали на способы и места распространения музыкальных произведений в Старом Петербурге. Теперь отметим некоторые особенности тех музыкальных произведений, которые продавались в XVIII веке в Петербурге.

Оговоримся. Мы не пишем истории музыки. Музыка сама по себе или, как говорят немцы, an und für sich, нас лично и мало интересует, но в музыке, в живописи, вообще в искусстве находила всегда отражение — общественность, и вот с этой-то точки зрения мы и рассматриваем собранный нами материал.

Первым об'явлением, которое поместила академическая книжная лавка о продаже музыкальных произведений, было об'явление о песеннике «Дело между бездельем» [2]); вслед за этим об'явлением появилось другое, тоже о песеннике [3]):

«В академической книжной лавке продается собрание разных новейших песен с приложенными тонами на 3 голоса по 2 рубля 50 копеек».

И об'явления о песенниках запестрели на столбцах «С.-Петербургских Ведомостей»: кто только не продавал этих песенников и где только не продавались они, тем самым свидетельствуя о своем широком распространении.

«В Луговой Миллионной, в Позняковом доме, у переплетчика Торно [4]) продаются Русские песни с нотами, которые не только можно петь, но и играть на клавикордах или на других инструментах».

Далее [5]): «Морской Рынок, против Чернышева переулка, в стеклянной линии, лавка № 1 продаются «Нотные псальмы

[1]) «Северная Пчела» 1828 г. стр. № 9.
[2]) «С.-Петербургские Ведомости» 1754 г. № 69.
[3]) Там же 1765 г. стр. 65.
[4]) Там же 1779 г. стр. 33.
[5]) Там же 1780 г. стр. 321.

под имянем Невинное Упражнение, препровождая праздное время вокальною и инструментальною музыкою на простой бумаге 80 коп. на александрийской 1 рубль».

И, наконец, с середины 90-ых годов XVIII столетия неоднократно печатается в одной и той же форме следующее объявление [1]):

«В овощной линии под № 31 в лавке Ярославской мануфактуры продаются русские песни с нотами для фортепиано».

Это и понятно. Несмотря на «иноземное влияние», которое стало у нас господствующим, и особенно в Петербурге с начала XVIII столетия, «русская песня» не забывалась и при этой иноземщине.

«У Василья Федоровича Салтыкова, — пишет императрица Анна Иоанновна С. А. Салтыкову от 30 июля 1739 года [2]), — в деревне поют песню крестьяне, которой начало: «как у нас в сельце Поливанцове да бояре от дурак решетом пиво цедил». Оную песню вели написать всю и пришли к нам немедленно». Девки — фрейлины царицы — должны были иметь хорошие голоса и петь во дворце, сюда же нередко призывались гвардейские солдаты с женами водить хороводы.

А время Елизаветы Петровны — по образному выражению Державина — было «веком песен»; в ее штате находились певцы, бандуристы, сказочники, шуты; она пела и сама народные песни, даже авторствовала и была всегда почти в самых безэтикетных сношениях с простым народом — «все простому народу благоволит для того, что сама живет просто»; в ее покоях царил шум веселья и песен — «чорт знает, что ныне такие непорядки!» — ворчал на нее Лопухин: — «всегда танцы, веселье и пьянство» [3]).

И на Эрмитажных и других собраниях Великой Екатерины были русские игры, пляски и пение. Вот что происходило у царицы в вечер первого дня Рождества:

«В аудиенц-комнате, где трон стоит, началась игра. Сперва взявшись за ленту, все в круг стали, некоторые ходили в кругу и прочих по рукам били. Как эта игра кончилась, стали опять в круг, без ленты, уже по двое, один за другого: гоняли третьева. После сего золото хоронили: «заплетися плетень» пели; по-русски плясали; польской, минуэты и контрдансы танцовали. Ее величество во всех сих играх сама быть и по-русски плясать изволила» [4]).

---

[1]) «Санктпетербургские Ведомости» 1795 г. стр. 2197; 1797 г. стр. 1712 1790 г. стр. 186.

[2]) Чтения в Обществе Истории и Древн. 1878 г. I, стр. 225.

[3]) Н. Н. Трубицын. О народной поэзии в обществ. и литературном обиходе стр. 5.

[4]) Порошин. Записки стр. 547.

Не менее характерные отзывы находим и в записках иностранцев [1]).

«Во все продолжение путешествия нашего по России не мог надивиться охоте русского народа к пению. Как скоро ямщик сядет на козлы, тотчас начинает запевать какую-нибудь песню и продолжает оную непрерывно по несколько часов... Ямщик поет от начала до конца станции, земледелец не перестает петь при самых трудных работах; во всяком доме раздаются громкие песни, и в тихий вечер нередко доходят до слуха нашего отголоски из соседственных деревень».

Эти выписки можно увеличивать без конца, и все они, оттеняя ту или другую характерную подробность, свидетельствуют о безусловной любви к песне. И первые песенники имели более или менее завлекательные названия: но чем дальше и ближе к нашему времени, тем чаще песеннику давалось такое заглавие, чтобы прямо поразить неприхотливого читателя; при этом, кроме заглавия, считалось очень часто нужным описать и содержание песенника. Приводим один наиболее яркий пример, воспроизводя об'явление о песеннике 1810 года.

«Новейший и полный Российский Общенародный Песенник, содержащий в себе всеобщее собрание всех родов новейших и употребительнейших песен с об'яснением на каждую песню голосов в 14 отделениях. Москва 1810 года.

Содержание сего песенника следующее:

1) Нежные или любовные песни употребляются по большей части милыми девушками и любезными женщинами; они из'ясняют чувствования нежных сердец своих, вторя прекрасному голосу на фортепиано, клавикордах и арфе; также и молодые мужчины увеселяют себя песнями при звуке гуслей, флейты, гитары или скрипки, но прелестной голос прелестного пола при всяком инструменте берет преимущество.

2) Пастушеские любовь и невинность владычествуют в сих песнях; любовью и невинностью отличаются молодые россияне и россиянки и, несмотря на то, что золотой век приписывают Аркадии, песни сии употребляются в России при звуке флейты, вливающей томную нежность в сердца русских пастушек.

3) Простонародные. Простые и протяжные звуки русских песен имеют какую-то отличительную черту меланхолии. Рожок и кларнет аккомпанируют им при собрании поющих; но скрипка и флейта делают их еще более интересными.

4) Веселые или цыганские. Балалайка и цыгане с хлопаньем владычествуют при пении сих песен, а удалые молодцы с проворными девушками, при живых голосах сих песен, живыми и легкими движениями ног и всего тела могут развеселить всякого.

---

[1]) Путевые Записки от Москвы до С.-Петербурга одного англичанина М. 1837 г. стр. 47 — 48.

5) Театральные. Полный оркестр вокальной и инструментальной музыки потребен к сим песням, а более украшают их дарования театральных певиц и певцов, при звуке приличных инструментов.

6) Былевые. Много сходны с простонародными, но несколько живее; содержания оных интересны.

7) Темничные или невольнические. Томный, меланхолический голос сих песен с флейтою и тенор — басом могут трогать сердца и душу.

8) Застольные. Вокальная и инструментальная музыка, полные рюмки и стаканы и хороший стол заставят всякого петь сии песни.

9) Военные. Всеобщий гром и радость, с трубами и литаврами должны сопутствовать сим песням, вливающий геройство в русских чудо-богатырей.

10) Малороссийские. Волынка и бандура суть употребительнейшие орудия при песнях казаков, но прекрасные голоса равняют оные с нежными.

11) Сатирические. Сии песни употребляются в отборных компаниях, с инструментами, близкими к голосу каждой песни.

12) Хороводные.

13) Святочные.

14) Свадебные. В сих трех отделениях веселят голоса милых девушек, и в первом об'яснено, как девушки водят хороводы, во втором, как загадывают о святках, а в последнем описан и весь свадебный обряд.

Итак, приведя в надлежащий порядок весь сей новейший и полный песенник, за нужное считаю похвалить его во всех частях и пожелать всякому, кто его иметь будет, таковогож веселого характера, каким я одарен от доброй матери-природы. Собиратель А-с-н-к-л-с-т-н».

Нельзя в настоящее время без умиления читать этого об'яснения песенника: особенно хороши «молодые россияне и россиянки», поющие пастушеские песни при звуке флейты, вливающей томную нежность в сердца. Эти песенники были очень ходким товаром и в настоящее время они являются библиографической редкостью, случайно уцелевшей от всепоглощающего времени.

К первым песенникам прикладывались ноты, но так как печатание нот было очень дорого, и от этого увеличивалась цена песенника, то ноты вскоре были заменены «об'яснениями на каждую песню голосов», т. е. после заглавия песни в скобках поясняли, что она поется на голос такой-то или такой-то известной песни, например, на голос: «Стонет сизый голубочек», «Среди долины ровные» и т. д.

Мало-по-малу издание песенников стало переходить в руки неграмотных торговцев, так называемых народных книг, а сам песенник стал приближаться к типу «лубочного» издания; это

явление особенно заметно с 50—60-х годов XIX столетия. Песенник исчез из гостиной великосветский дамы и из обихода среднего интеллигентного класса общества, перекочевав в людскую и дворницкую, это с одной стороны, а с другой — стал предметом ученного исследования. Но не нужно забывать, что весь XVIII век и значительную часть первой половины XIX века песенник был во многих случаях единственною музыкальною книгою.

Научное обследование песенника, конечно, не входит в план нашей работы, но мы считаем уместным привести здесь об'явление о втором издании русских песен, сделанное И. Прачем, так как, видимо, это известие ускользнуло от внимания лиц [1], изучавших деятельность И. Прача [2]):

«Почтенным любителям музыки известно, что собрание русских песен трудами г. Прача, положенных на музыку по Высочайшему повелению, напечатано было в 1790 году, и сочинитель достоин высоко-монаршего благоволения. Он, занимаясь в свободные часы сим искусством, вновь собрал и положил на музыку знатное число русских песен, так что собрание сие составит другую часть, подобную изданной. Побуждаем советами друзей и приятелей своих он решился издать в свет новое собрание песен, состоящее уже из двух частей. При новом издании сочинитель обещает: 1-е, что оно будет иметь лучший формат; 2-е, находящиеся в прежнем издании погрешности при напечатании будут исправлены; 3-е все песни положены для фортепиано таким образом, чтоб аккомпанировать натуральному голосу, но и без оного употреблены быть могут сверх того легко можно предложить их для других инструментов; 4-е, все песни расположены будут отделениями, а именно: протяжные, плясовые, хороводные, свадебные, святошные, и Малороссийские. При издании сих песен сочинитель не имет в виду прибытка, кроме выполнении обязанности, наложенной на него приятелями. Он надеется, что сие издание, как единственное в своем роде, удостоится одобрения. Но как для напечатния оного требуются не малые издержки, то сочинитель покорнейше просит господ любителей музыки оказать ему в сем случае пособие, посредством которого он надеется издать обе вдруг части к 15 числу февраля 1806 года. Цена за обе части 10 рублей, что будет вдвое меньше против прежнего издания, коего одна только часть ныне продается по 10 рублей. Подписка принимается у Дитмара, в музыкальной лавке в доме Шарова № 125, у книгопродовца Лиснера, у Синего моста в бывшем Поповом доме № 151, у Феверлера, в инструментальном магазине в Садовой № 20 и у самого издателя на Сергиевской улице в собственном доме № 60, по окончании под-

---

[1] О Праче смотри статью В. Симони в «Руском Биографич. Словаре».
[2] «С.-Петербургские Ведомости» 1805 г. стр. 1011.

писки и по напечатанию, обе части продаваться будут по 15 рублей».

Кроме вышеуказанных песенников в 1800 году вышли [1]) «Песни новейшие с голосами и с присовокуплением фигур, по коим можно гадать, где каждая песенька будет ответом на загаданное», но, видимо, такая форма гадательной книжки не подошла под вкусы публики, и издание ее кажется, не повторялось.

Затем на рынок на продажу выпускались и отдельные песни, так особым расположением пользовалась песня [2]) «По жердочке я ходил», сочинение Дубровского, «Пожалуйте, сударыня, ручку», Лорберга [3]); сравнительно рано стали появляться «солдатские песни» о которых первое сведение мы нашли в 1788 году [4]): «у Синего моста, по Мойке, подле дома графа Чернышева у книгопродавца Торно продается «Солдатская прощальная песня» на нотах, ценою 40 коп.», и, наконец, во времена Потемкина [5]) ценились «украинские или малороссийские песни». Любимою песнею Таврического князя была песня «Ах! реченьки, реченьки холодные водыньки». Также пользовалась уважением песня «На бережку у ставка».

Введение малороссийских песен в обиход русского общества произвело сильное впечатление. Вот какие строки находим в воспоминаниях генерала С. А. Тучкова о своем детстве (70-ые годы XVIII столетия [6]): «вместо унылых русских песен, раздирающих слух и рожков, услышал я скрипки, гусли, цимбалы, притом пение молодых людей и девок, совсем отличное от диких тонов русских песен. Эти малороссийские песни, без всякой науки во всех правилах музыки сочиненные, поразили мой слух...»

Отметим теперь еще ряд особенностей, характеризующих торговлю музыкальными произведениями XVIII века в первой чертверти XIX века.

В 1795 году вышла [7]) «Карманная книга для любителей музыки на 1795 г.», изданная книгопродавцем И. Д. Герстенбергом. В «предуведомлении», что по современному означает «предисловие», издатели предлагали почтенной публике, а особливо любителям музыки, первый опыт музыкальной книги на подобие издаваемых в чужих краях музыкальных альманахов. Содержание ее были следующее: 1. Календарь без святц 2. Историческое описание жизней знаменитейших музыкантов (Бах, Моцарт, Плейель и Гайдн), 3. Музыкальный словарь, содержа-

[1]) «Санктпетербургские Ведомости» 1880 г. стр. 3404.
[2]) Там же 1807 г. стр. 307.
[3]) Там же 1809 г. стр. 242.
[4]) Там же 1788 г. стр. 152.
[5]) Н. П. Трубицын. О народной поэзии, прим. на стр. 8.
[6]) Записки А. С. Тучкова, стр. 5.
[7]) Де Губерти. II, 551 стр.

щий в себе употребляемые в музыке слова и речения. 4. Музыкальные изобретения. 5. Музыкальные анекдоты. 6. Музыкальная игра костями. 7. Две российские народные песни с вариациями для пиано-форте. 8. Шесть российских песен».

Содержание этой первой по времени печатания Музыкальной Карманной книги для нас интересно особенно потому, что оно выясняет нам музыкальные вкусы большинства общества того времени. В чем же они заключались? Нужно было знать главные факты из жизни известнейших заграничных музыкантов (для этого приложены биографии), нужно было заучить несколько музыкальных терминов, чтобы при случае вставить их в разговор (для этой цели служил музыкальный словарь); в затруднительную минуту, когда иссякнет разговор в обществе, и наступает то мгновение, когда по характерному русскому выражению «дурак рождается», пробренчать на пиано-форте какую-нибудь вариацию на русскую песню и вызвать вполне подходящее для русской песни французское выражение: «c'est charmant», или предложить обществу сыграть в «музыкальную игру», предложение должно было быть принято с восторгом. Как видим, и в этом отношении вполне применимы слова Онегина: «Мы все учились понемногу, чему-нибудь и как нибудь»...

Издание этой «карманной книги» вскоре прекратилось, очевидно, из-за малого количества покупателей — любителей музыки у нас было маловато.

Но несмотря на небольшое их количество, упоминаемый нами Клостерман в 1800 году открыл подписку на «издавшиеся в Лейпциге Брейткопфом и Гертелем творения великого В. А. Моцарта и на сочинение полного издания Гайдна». «Творения сии печатаются таким же форматом и с такой же исправностью и изяществом, на такой же бумаге, с такими же украшениями и также состоят из 25 и 30 листов, как и Моцартовы. Подписка на каждую тетрадь стоит 3 руб. Имена подписавшихсв особ припечатаны будут и первом листе одной из упомянутых тетрадей» [1]).

Последние указание может показаться странным для современного читателя, но оно было обычным явлением в то время и многие из любителей и «музыки» и «изящных искусств» подписывались на музыкальное произведение или литературную книгу лишь для того, чтобы видеть свою фамилию «пропечатанной».

В том же 1801 году вышло [2]) «Верное наставление в сочинении генералбаса, причем, избегая всех излишек и околичностей, предлагается здесь весьма ясно и подробно все новоизобретенные способы, посредством которых каждой через короткое время все принадлежащее до сей науки с успехом по-

[1]) Де Губерти. II, 1801 г. стр. 879.
[2]) Там же 1801 г. стр. 219.

нять может в пользу и употребление не токмо упражняющихся в генерал-басе, но и всех играющих на инструментах и желающих обучаться полному и основательному познанию музыки», а через пять лет, в 1806 году [1]), появилась и другая книга по теории музыки. Она состояла из 4 частей и была выпущена под названием «Правила Гармонические и Мелодические, для обучения всей музыке».

Вот в каких восторженных словах говорилось об этой книжке: «Сия книга единственная в своем роде, будучи в первые еще издаваема на отечественном нашем языке тем более заслуживает почтеннейшей публики внимание, что имеет в себе легчайшие средства, могущие каждого упражняющегося в ней привести к совершенному познанию правил в музыке существующих; 1-ая часть оной трактует о правилах музыкальных и о способе, как правильно играть на инструментах клавишных или тастатурных, как-то: клависимбал и орган; 2-ая о новом способе, как обучаться аккомпанированию басовому; 3-ья о главных правилах для обучения пению и 4-ая о контрапункте, т.-е. о сочинении вокальной и инструментальной музыки во всех ее отношениях, где показаны все важнейшие правила и самые фуги. Сию книгу перевел с итальянского (в следующих извещениях приводилось и имя автора: «известный Винченцо Манфердини») на Российский язык Степан Дехтярев. Цена в бумажном переплете 5 рублей».

Наконец характерным признаком последних годов XVIII века и первой четверти XIX было появление на музыкальном рынке различных музыкальных игр и искусных «штучек», как тогда говорилось. Мы уже указали, что И. Д. Герстенберг включил в свою «Карманную книжку» музыкальную игру. Эта игра была переиздана в 1824 году отдельною книжкою под заглавием «Калейдакустикон, музыкальное упражнение для составления 214 миллионов вальсов и более» [2]); затем в 1810 году появилась: «Любопытная Музыкальная Штучка, состоящая из одного минуета, которой на клавесине, скрипке и басу играть можно равным образом» [3]); далее в 1822 году [4]) «издатель опыта Музыкального Искусства для пианофорта или легчайшего способа сочинять самому собою разные пьесы без познания нот и музыки посредством двух игральных костей, честь имеет известить господ любителей музыки и тех особ, кои благоволили взять на сие издание билеты, что по изданию им ныне таковового опыта с дозволения Санктпетербургского Цензурного Комитета на русском и немецком языках, с приличными к оному виньетами, получать от него можно каждодневно, на квартире его, в доме Государственного Коммерческого банка с платою за каж-

[1]) Де Губерти. 1806 г. стр. 31 и 619.
[2]) «Северная Пчела» 1825 г. № 12.
[3]) «Санктпетербургские Ведомости» 1820 г. стр. 137.
[4]) Там же 1822 г. стр. 676.

дый экземпляр по 20 руб. ассигнациями. К сему присовокупляет он, что хотя опыт сей состоит из ограниченного числа пьес, но не менее того всякая составленная по оному пьеса, не только что во всем сообразна правилу музыки, но, не имея даже единообразия в тоне, объемлет и прочие голоса».

Как кажется, подобных изданий привозили гораздо большее количество из-за границы; что они имели большой сбыт, говорит их «библиографическая редкость» в настоящее время; они зачитывались или вернее заигрывались настолько, что быстро выходили из употребления.

Размеры торговли, количество музыкальных произведений, конечно, увеличивались, но нельзя сказать, чтобы торговля шла успешно, и мы, то и дело, сталкиваемся с извещениями вроде нижеследующего:

«Желающим купить музыку древнего и новейшего сочинения для фортепиано, скрипки, флейты, виолончели, баса, итальянские арии, симфонии и проч., продающиеся у Алисия в доме Вольного Экономического Общества, сделана будет нарочитая уступка: покупающим на сто рублей уступается половина против прежней цены, а на 50 рублей — $^1/_3$, каковая уступка чинима будет токмо в течение марта и апреля» [1]).

Очевидно, слишком много залежалось товара, надо как-нибудь сбыть его с рук, и назначается удешевленная продажа, а чтобы заманить покупателя, выставляется условие — короткий срок, только два месяца, перед праздником Пасхи — но покупателя трудно было поймать и на эту удочку, он хорошо, по опыту, знал, что указание срока есть только уловка, и что торговец потами прибегнет к нему не один еще раз...

ГЛАВА ТРИНАДЦАТАЯ.

Нотная бумага. Нотные типографии, граверы и литографии.

Первое известие, найденное нами о продаже нотной бумаги в Петербурге, не вполне обыкновенно: оказывается, что в 1758 г. «в конторе его сиятельства барона К. Е. фон Сиверс, состоящей в колежских апартаментах над вотчиною конторою, продается нотная линованная бумага» [2]).

Таким образом, первым местом для продажи нотной бумаги было существующее и до наших дней здание 12 коллегий, ныне университет. Но дело объясняется очень просто: барон Сиверс, с одной стороны, управлял коллежскими департаментами, а с другой—арендовал Дудергофскую бумажную фабрику, поэтому-то он и решил удобным для себя поместить свою личную контору в здание того правительственного учреждения, начальником которого он был.

[1]) «Санктпетербургские Ведомости» 1801 г. стр. 879.
[2]) Там же 1758 г. № 90.

Затем торговля нотной бумагою перешла в те книжные магазины, которые торговали «музыкальными произведениями»; так, указываемые нами книгопродавцы Шейбнер и Еверс объявляли в 1775 году, что у них [1]) «продается налприннованная (т.-е. налинованная) музыкальная для писания нот разных сортов бумага»; торговали ею и заезжие итальянцы: в 1778 году «у купца Севастиана Гета, в лавках при католической церкви, есть продажная нотная бумага» [2]) или «на Невском проспекте в наугольном дом к малой Миллионной улице № 71 продается у итальянца Каспара Форпе венецианская нотная бумага» [3]). Каспар Форше продавал какую-то, видимо особую и лучшую бумагу, которую он называл «венецианской». Для писания нот были потребны и необычные чернила — «если кому потребны для писания нот первой доброты чернильные орешки, то таковые получать в книжной лавке против Гостиного двора» [4]).

С течением времени появились и особые лица, которые линовали бумагу [5]): «Михаил Густав Финк предлагает свои услуги в линевании за сходную цену нотной бумаги и конторских книг по английскому образцу машиною».

Перепискою нот занималось значительное количество лиц, которые тогда извещали в газетах [6]): «принимаются для переписки всякого рода музыкальные ноты; имеющие в том надобность, благоволят оные присылать в Семеновский полк во 2-ую роту в доме Долгова № 561, где оные в исправности будут списаны и без замедления возвращены»; или же, наоборот, нуждавшийся в переписке нот, через газеты же, приглашал переписчиков к себе на дом [7]).

Первое известие о нотной типографии относится к 1795 году. Такую нотную типографию завели И. Д. Герстенберг и его товарищи; заведя эту типографию, они и издали в ней вышерассмотренную нами «Карманную книгу для любителей музыки». Предприятие И. Д. Герстенберга скоро прекратилось, и что стало с его типографиею, нам не известно; быть может, к ней относится нижеследующее известие, датированное 1806 годом [8]):

«Продается новозаведенная, всем нужным снабженная, нотная типография, коей типы весьма красивы, с принадлежащим к оной полным заводом для лития нот: спросить об оной в Ново-Исаакиевской улице, в доме № 99, в книжной лавке. Оная ж типография может быть особо продана без завода».

---

[1]) «Санктпетербургские Ведомости» 1775 г. № 88.
[2]) Там же 1788 г. стр. 491.
[3]) Там же 1788 г. стр. 946.
[4]) Там же 1791 г. стр. 950
[5]) Там же 1810 г. стр. 223.
[6]) Там же 1806 г. стр. 264.
[7]) Там же 1805 г. стр. 251.
[8]) Там же 1803 г. стр. 749.

Через два года, в 1808 году, об открытии нотной типографии объявила Академия Наук следующим проспектом: [1]

«Комитет правления Академии Наук через сие извещает, что нотная типография ее находится теперь в совершенно исправном состоянии и снабжена искусным наборщиком. Г.г. музыканты и издатели, желающие печатать музыкальные свои сочинения, благоволят являться в комитет к фактору типографии, где препоручение их в точности и на сходную цену исправлять будут».

Одновременно с типографиями функционировал в Петербурге ряд граверов, также предлагавших музыкантам свои услуги, например: [2]

«Ф. Шенфлюх, нотный граверь, сим извещает почтенную публику, что он гравирует и печатает разных сочинений ноты, Невский проспект дом Венкера № 50».

Но развитие печатания нот в Петербурге началось с увеличением числа литографий, что относится к 20-м годам XIX века; так в 1821 году мы сталкиваемся со следующим извещением: [3]

«В литографии моей, Исаакиевская площадь, дом Щербакова № 107, отпечатается на 1 августа месяца музыкальное сочинение известного г. И. Х. Миллера, состоящее из 48 кратких прелюдий и упражнений во всех тонах для фортепиано, разделенное на 8 тетрадей, которые будут выдаваться ежемесячно. Подписная цена на все издания 20 рублей, которые от здешних принимаются при выдаче 1-ой тетради, а иногородние платят при объявлении желания на подписку, для первых последняя уплата подписки 1 августа, для последних 1 сентября. Неподписавшиеся платят за тетрадь по $3^1/_2$ рубля»

Наиболее значительное заведение для гравирования нот открылось в 1836 году. Вот какое современное известие сохранилось об этом заведении:

«Нотное гравирование достойно особого внимания. У нас мало гравировалось нот и то были гравированы весьма дорого и дурно. Вот почему произведения наших композиторов частью пропадали вовсе, частью ходили в рукописях, частью печатались, но почти никогда не были известны в чужих краях, где ноты гравируются хорошо. Г. Снигирев учредил большую нотную металлографию; граверы их, выписанные из чужих краев, известны там своим искусством» [4].

Все начинание Снегирева — у него были типография, книжный магазин, нотная типография и издательство — оказалось дутым пузырем, скоро было ликвидировано и заведенная с широким размахом металлография, которая успела выпустить лишь несколько незначительных изданий.

[1] «Санктпетербургские Ведомости» 1808 г. стр. 679.
[2] Там же 1820 г. стр. 959.
[3] Там же 1821 г. стр. 679
[4] «Северная Пчела» 1836 г. № 209, 262.

В 50-ых годах XIX столетия особенно рекламировалась литография Деноткина, выпускавшая даже партитуры опер.

«Оборачивание нот — читаем мы такую заметку в 1804 году — весьма неприятно для играющих. Неприятность сию прекратил предстоятель герренгутского общества в Англии, выдумав простое орудие, посредством коего играющие одним ударом ноги, без всякого помешательства, могут переворачивать нотные листы. Орудие сие весьма дешево и может быть прикрепляемо ко всякому нотному столику».

Несколько раньше любители музыки могли осведомиться, что «Кулон Тепено, изобретатель Тахиграфии (скорописания) в непродолжительном времени издаст способ, как писать музыку с такою же скоростью, как ее играют. Искусство сие он называет музыкальною брахиграфиею (скорописью)».

В 1829 году Бернар — вышеупомянутый вундер-кинд или его родственник, точно не знаем, к своему занятию — уроки фортепианной игры — присоединил и еще новое дело: открыл музыкальный магазин. Место для магазина Бернар выбрал в самой комфортабельной улице, где жило большинство его учеников — на большой Миллионной. Дела пошли хорошо и через два года — в 1831 году «Северная Пчела» сообщала [1]) «приятное известие для покупателей нот. Г. Бернар, содержатель музыкального магазина в Миллионной улице, в котором можно найти все, что выходит хорошего по части музыки в России и во всей Европе и который сам почти каждый день издает что-нибудь, решился для удобства публики завести в центре города другой магазин, который уж несколько дней открыт в доме Энгельгардта».

Открыв новый магазин, Бернар не успокоился и в тот же год объявил «конкурс музыкального магазина Бернара». С этим конкурсом связана очень трогательная история, если она была в действительности, а не придумана самим Бернаром для большей рекламы; если эта история — выдумана, то эта выдумка делает честь изобретательности Бернара.

Оказывается — таково содержание письма в редакцию [2]), вследствие этого письма и произошел самый конкурс — какой-то петербургский барон имел невесту; невеста, как и полагалось барышне из света, музицировала, и барону очень нравилось, как невеста исполняла только что выпущенные магазином Бернара вальсы Бетховена и Вебера. Прослушав ряд вечеров эти вальсы, барон отправился в магазин Бернара и попросил у последнего другой какой-нибудь вальс, похожий на те, которые играла его невеста. Бернар отказался за неимением. Тогда барон (он не обозначил под письмом своей фамилии), прислав Бернару письмо и триста рублей денег, предложил Бернару устроить среди музы-

---

[1]) «Северная Пчела» 1831 г. № 45.

[2]) Там же 1831 г. № 105.

кантов Петербурга конкурс для составления двух вальсов, подобных вальсам Бетховена и Вебера, «особенно» — прибавлял барон — «чтобы они были столь же нежны». Бернар согласился устроить такой конкурс, при чем премией должны были быть ноты из магазина Бернара по номинальной стоимости на 500 рублей. Музыканты должны были присылать свои ноты под девизом; в судьи Бернар обещал пригласить четырех выдающихся музыкантов, срок конкурса был назначен на 1-ое ноября. К сожалению, мы не нашли сведений о результатах этого конкурса, но цель была достигнута, о Бернаре и его магазине говорил весь город. Еще через два года — в 1833 году — петербуржцам поднесли новую заметку, опять-таки очень оригинальную по форме: [1])

«Sind sie musikalisch? музыкальны ли вы? как говорят на Васильевском острове. Если да, то вы, конечно, не раз бывали в музыкальном магазине Бернара, не раз брали там ноты под мышку и, отправляясь домой, слушали длинным ухом воображения музыку, тянущуюся в этой бумаге, испещренной точками и линиями».

После такого поэтического вступления хроникер 1833 года сообщал очень прозаическое известие: оказывается, Бернар перевел свой магазин с Большой Миллионной на угол Невского и большой Морской в дом Чаплина и дал своему магазину поэтическое название — Северный Трубадур — Troubadour du Nord.

В новом своем помещении Бернар издал каталог имевшихся у него нот [2]) — «советуем всякому любителю музыки просмотреть этот каталог; он замечателен во многих отношениях: во 1) это единственный у нас в С.-Петербурге систематический музыкальный каталог, во 2) он чрезвычайно полон и в 3) весьма хорошо составлен».

Магазин Бернара процветал, он стремился обслуживать не только Петербург, но и провинцию, и об этом услужливый приятель Бернара Фаддей Булгарин писал следующие строчки [3]):

«Кстати, мы давно уже собираемся рассказать нашим провинциальным читателям, что г. Бернар может оказать им услуги, многие из них, обучая детей музыке и не имея возможности следить за ходом музыкальной Литературы (в «Северной Пчеле» слова литература, поэзия, поэт, автор вплоть до середины 40-х годов печатались с прописной буквы) затрудняются в выборе нот: стоит только уведомить о возрасте ребенка и о том, какую пьесу он играет, и г. Бернар будучи одним из лучших, если не лучшим фортепианным учителем в С.-Петербурге, пришлет им

---

[1]) «Северная Пчела» 1833 г. № 82.
[2]) Там же 1833 г. № 210.
[3]) Там же 1833 г. № 6.

на какую угодно сумму нот, сообразно с возрастом и познаниями ребенка».

В 50-х годах о магазине Бернара, уже не «Северная Пчела», а другая Петербургская газета писала такие строчки: [1]).

«Одним словом, если знамениты имена Дидо, Котта, Вигандов, если наша литература не забывает имена Новиковых и Смирдиных, то наверное и наша музыка будет помнить такого деятельного продавца и издателя, как Бернара».

Этот отзыв, страдая, конечно, риторизмом того времени, по существу вполне справедлив: Бернар, умерший в глубокой старости в 1871 году [2]), сделал очень много для нашей музыки, но характеристика Бернара не входит в наши задачи, да и кроме того размеры нашего исследования не позволяют этого сделать; для характеристики Бернара потребуется не один печатный лист.

Магазин Бернара был лучшим магазином Петербурга николаевской эпохи, вообще же в конце 30-х годов число музыкальных магазинов в Петербурге росло заметно: [3]) «повторяем, у нас музыку любят и доказательством тому служит умножение числа музыкальных магазинов. На днях открыт еще один новый музыкальный магазин г. Тимом в доме Косиковского на Невском проспекте между Большою и Малою Морскими», или: «прогуливающиеся по Невскому проспекту, конечно, заметили новую великолепную вывеску музыкального магазина Брандуса и К⁰ в доме Голландской церкви» [4]), а обстановка самого музыкального магазина описывалась следующим образом: «в новооткрытом музыкальном магазине в доме Энгельгардта каждый день множество гостей с трудом теснится за роялем Глинки, за его прелестным альманахом, составленным из произведений лучших наших композиторов, за очаровательным его вальсом, который оглашал 2 лета сряду цветники Павловского вокзала» [5]) — очевидно в магазине стоял рояль, любители, приходя в магазин, разбирали на этом рояле ново-вышедшие издания, спорили о красоте того или иного вальса, заводили разговор и о театральных делах, в роде следующего [6]):

«— Заметил ли, как Гризи отделал *руладу октавами* (курсив везде подлинника)? — говорит один дилетант, быстро проводя растопыренными пятью пальцами в воздухе.

«— Удивительно! — замечает с важностью и глубокомыслием другой дилетант, — как Перспани исполнила *пассаж двойными нотами* и сделала разом *трель в различных тонах!*

---

[1]) «С.-Петербургские Ведомости» 1850 г. стр. 1037.
[2]) «Голос» 1871 г. № 123 (некролог).
[3]) «Северная Пчела» 1842 г. № 14.
[4]) Там же 1833 г. № 41.
[5]) Там же 1840 г. стр. 1017.
[6]) Там же 1852 г. стр. 908. «Ростислав. Гомеопатический курс истории и теории современного искусства пения».

«— Боже мой! — всхлипывает третий, всплеснув руками: а Тамберлик-то? грудью в поднебесье забрался».

Музыкальные магазины располагались по большей части на Невском проспекте у Полицейского моста, по Большой Морской улице и в доме Энгельгардта, на Невском же, у Казанского моста. Эти места были как бы освящены преданием, и в 1838 г.[1]) пошли большие разговоры, когда Бернар открыл магазин на Васильевском Острове. Любители музыки находили безумием открывать магазин в такой глуши, но Бернар прекрасно понимал, что он делал: он не даром понадеялся на многочисленных немцев, для которых Васильевский Остров был своего рода колонией — и, действительно, магазин Бернара на Васильевском Острове процветал. В 1848 году открылся на углу Литейной и Итальянской улиц новый музыкальный магазин Р. Гедрилиома, при магазине устроены музыкальная литография, металлография и граверное заведение [2]).

Открытие магазинов не в центральной части города несомненно свидетельствовало об увеличении спроса на музыкальные произведения; прежде владелец магазина знал, что любитель его найдет, где бы магазин ни был, теперь сделалось выгоднее быть поближе к потребителю.

Магазины редко звались именем владельцев, на вывесках писались музыкальные прозвища, выше мы указали, что Бернар назвал свой магазин «Северный Трубадур»; существовал «Одеон»[3]), «Менестрель»[4]), «Северная Лира» и т. д.

Магазины сохраняли это свое название и свое помещение и переменяя владельцев; так, мы читаем следующую заметку[5]): «мы, сторожилы Петербурга, даже не запомним, когда основан г. Пецом музыкальный магазин Пеца в Малой Морской... Г. Пец давным давно выбыл из России во-свояси и наслаждается покоем в Дрездене... Ныне магазин Пеца принадлежит г. Стелловскому, молодому любителю русской музыки, который не только продает все иностранное, но и издает оригинальное, русское...».

Выше мы уже отметили, что песенник вышел из обихода общества и переселился на задворки. Но интерес к русской песне в интеллигентном слое общества не упал, и вместо Н. А. Львова и Прача явился Д. Н. Кашин, — «наш национальный композитор»[6]) как говорили в то время.

Д. Н. Кашин был крепостным Бибикова; Сергей Глинка в своих записках пишет: «Восхищаясь музыкальным искусством Кашина и голосом русских песен, Карин сказал мне: надобно как нибудь освободить Данилу Никитича из крепостного стостоя-

[1]) «Северная Пчела» 1838 г. № 274.
[2]) Там же 1848 г. стр. 798.
[3]) Там же 1838 г. № 196.
[4]) Там же 1839 г. стр. 335.
[5]) Там же 1851 г. № 261.
[6]) Там же 1836 г. стр. 1140.

ния» [1]) и Д. Н. Кашин получил свободу. В начале XIX столетия Кашин неоднократно устраивал концерты в Москве; приводим одну из афиш такого концерта 1814 года [2]). (Концерт был дан в Москве, и, таким образом, мы как будто отклоняемся от темы, но говоря о музыке и музицировании в старом Петербурге, нельзя обойти молчанием деятельность Кашина. так как она находила сильный отзвук и в Петербурге).

«С дозволения правительства г. Кашин имеет честь об'явить почтеннейшей публике, что он сего 1814 года марта 8-го даст большой вокальный и инструментальный концерт в зале его превосходительства Петра Адриановича Позднякова, близ Никитских ворот. Концерт будет составлен из нижеследующих пьес:

Часть 1-ая.

I. Увертюра.

II. Песнь Русскому Царю: прими победы венец, на голос народной английской песни: Боже! Спаси царя (God. Save the King), которую будет петь г. Шмемс, с аккомпанированием оркестра и хора певчих.

III. Понеслся по поднебесью: на от'езд Царицы-Матушки к Царю-Батюшке, декабря 19 дня 1813 года, которую будет петь г-жа Любочинская, музыка новая г. Кашина.

IV. Adagio et Rondeuri à la Polonoise, которую будет играть на фортепиано г. Кашин, музыка соч. г. Лесселя.

Часть II.

V. Военная песня на баталию при Кульмы у Теплица, сочинена в честь Императорской Российской Гвардии, сражающейся с неслыханным мужеством против превосходного в силах врага 17 августа 1813 года, которую будет петь Олимпий Шмемс с аккомпанированием всего оркестра и хора певчих, слова Д. П. Горчакова, музыка г. Кашина, новая.

VI. Народная русская песня: У нас было на улице на широкой, с фортепианом, которую будет петь г-жа Любочинская, слова кн. В. М. Кугушева, музыка г. Кашина, новая.

VII. Военная песня: Защитники града Петрова, сочиненная в честь графа Петра Христиановича Виттенштейна, которую будет петь г. Зубов, с аккомпанированием всего оркестра и хора певчих; слова г. Кобякова, музыка г. Кашина.

VIII. Народная русская песня: Ах, не будите меня молоду, которую будет петь г-жа Любочинская, слова князя В. М. Кугушева, музыка г. Кашина.

IX. Авангардная песня перед боем: «Друзья! враги грозят нам боем», сочинена в честь графа Михаила Андреевича Милорадовича, которую будет петь г. Шмемс, с аккомпанированием всего оркестра и хора певчих, слова Ф. Н. Глинки, музыка новая, сочинение г. Кашина.

---

[1]) Трубицын. стр. 39.

[2]) «Моск. Ведомости» 1814 г., стр. 430.

Началю в 7 час. пополудни. Особы, желающие иметь билеты, могут получать от самого г. Кашина, живущего за Тверскими воротами, близ церкви Рождества в палатах, в д. г. Герасимова, также на Ильинке, в музыкальной лавке Карла Лейнкольда в день концерта в зале и при входе. Цена билету 5 рублей».

Эти концерты давали Д. Н. Кашину средства к жизни, цель которой ясно высказал сам Д. Н. Кашин в предисловии ко второму изданию своего труда: «Русские народные песни, собранные и изданные для пения и фортепиано Данилом Кашиным». Вот что писал он в своем предисловии:

«Долговременно почерпал я из обильного источника наши лучшие народные песни, богатые собственною неподражаемою музыкою; внимательно вслушивался в их гармонию и передал бумаге во всей простоте напева народного без украшения, без вымысла».

Отзывы того времени о песнях издания Д. Н. Кашина очень интересны.

«Имя Кашина стало народным именем» — читаем мы в «Телескопе» [1]) «ибо всякой, кто любит напевы русские, знает песни, им сочиненные или аранжированные. Старики наши с восторгом вспоминают то время, когда звучный голос Елисаветы Семеновны Сандуновой очаровывал их песнями г. Кашина: «Во селе, селе Покровском», «Чернобровой, черноглазой»... Кашин, вполне сохраняя целость напева народного, вслушиваясь в него, изучив его музыкально, достиг той степени совершенства неоспоримого, что передает их нам не искаженные, не украшенные итальянскими руладами, но в чистоте истинной, так что полное его издание может быть принято за основание тех выводов, которые рано или поздно должны явиться о русской музыке».

Еще восторженнее писал Н. А. Полевой [2]):

«Кашин подслушивал песни и у ямщиков, на большой дороге, и у русского мужика, в поле, узнавал их в голосе Сандуновой, угадывал в бешеном пении цыганских певиц... Кто не знает голосов Кашина на слова Мерзлякова? Кто из слыхавших Сандунову, не помнит петых ею песен Кашина и не любовался его «Лучинушкою» в устах Зонтаг и Шоберлехнер»?

Но мы глубоко ошибемся, если примем эти отзывы за мнение большинства. То время, которое мы описываем, было временем выработки трех знаменитых основ русской жизни, которые формулировались: «православие, самодержавие, народность».— А раз народность (заметим в скобках, понимаемая так, как ее об'яснял министр народного просвещения С. С. Уваров, (впоследствии граф) ставилась в угол русской жизни, то, конечно, эти отзывы читались с восторгом, запоминались и повторялись бесчисленное число раз.

---

[1]) Телескоп.
[2]) Московский телеграф.

Но разница вот в чем — авторы этих отзывов, сам Кашин и еще очень немногие любили, уважали русскую песню, стремились оберечь ее, сохранить, ну а большинство и даже «так называемые музыканты большого света» восторгались русскою песнею лишь потому, что нужно было восторгаться.

И сборники русской песни — в великом множестве и под различными названиями (при чем, опять таки в скобках отмечу, что во многих из этих сборников русского было только название, да слова, а мотив, музыка, дух песни были иноземные, итальянские большею частью) — появлявшиеся на музыкальном рынке не могут назваться характерною особенностью времени.

Знамением описываемой нами эпохи был альманах, т.-е. сборник, составленный с соблюдением нижеследующих правил: 1) завлекательное название, 2) разнообразное содержание — всего понемножку, 3) ничего серьезного, все содержание должно служить для развлечения.

Прежде всего приведем ряд характерных заглавий этих альманахов или альбомов, нам кажется, что эти заглавия говорят сами за себя:

«Эрато — приношение прекрасному полу или собрание новейших, отборных и употребительнейших романсов и песен».

«Жасмин и Роза — подарок для туалета на 1830 год любительницам и любителям песен или новейшее собрание романсов и песен».

«Подарок на 1832 год для милых девушек и любезных женщин».

«Лира граций, подарок на новый год, любительницам и любителям пения или собрание романсов и песен».

«Музыкальный альбом Нины».

«Аполлонова лира».

«Le bugguet, allmanach musical» и т. д.

Французские названия были в большой моде, они, так сказать, облагораживали издание русское, придавали ему печать «европейства».

Затем в заглавии на первый план выставляется «романс»: при чем он пишется с прописной буквы, песня является как бы добавлением, скоро в заглавии стали и вовсе пропускать указание на русскую песню и появились альбомы «Сто русских народных романсов».

Романс стал характерным признаком эпохи; появились специальные композиторы романсов, например: Струйский, Титов.

Конечно, в это же время зародился настоящий русский романс—романс Глинки, Даргомыжского; но этот романс понимало и им увлекалось меньшинство, для большинства гораздо большую ценность имела вышеуказанная «итальянщина». Безусловно на рынке появились и музыкальные альбомы высокой

ценности. Приведем несколько примеров. Так, в 1829 году [1]) вышел «Лирический Альбом на 1829 год», изданный М. Глинкою и Н. Павлищевым. С.-Петербург. Литография Беггрова; в 1844 году «Романсы А. Даргомыжского», в 1846 году [2]) «Русские песни» Варламова, в 1848 году Лодий «Собрание музыкальных пиес» [3]), в 1850 году «Романсы Рубинштейна» [4]), в 1851 году «Музыкальный альбом памяти Варламова [5]), в 1853 году «Романсы и трио Даргомыжского» [6]) и т. д.

Об одном из этих альманахов, а именно о «Собрании музыкальных пиес» А. П. Лодия мы хотим сказать несколько слов. Вышел этот альманах в конце 1848 года, когда гроза февральской революции уже разразилась в Европе и «цензурный террор» наложил свою руку у нас в России. И этот музыкальный альбом имел следующее содержание:

1) Баркарола В. Гюго, музыка Толстого (неизвестно почему одни пьесы имеют русское, другие французское заглавие или название и почему при одних пьесах фамилии и имена композиторов напечатаны по-русски, с означением крестного имени и отчества, а при других пьесах русские имена напечатаны пофранцузски; надлежало бы соблюсти единообразие то или другое), 2) Мазурка И. Ф. Ласковского, 3) Романс: Темнорусые кудри, музыка графа М. Ю. Виельгорского, 4) «Милочке», романс, музыка М. И. Глинки, 5) Баллада из драмы «Катерина Говард», А. Дюма, музыка А. Даргомыжского, 6) Галоп К. П. Лядова. 7) Бог помочь вам, романс, слова Пушкина, музыка Т. К.; 8) Не все безнадежность, слова А. Г. Кузьминского, музыка Г. К. 9) Полька-мазурка А. Дерфельда, 10) Красавица, слова А. Андреева, музыка А. Дерфельда; 11) Савояр на чужбине, немецкие слова Спрате, музыка Ю. Арнольда; 12) Испанский танец (судя по названию должно быть пламенный), сочинение Г. Скочдополя; 13) Серенькие глазки, слова А. Попова, музыка А. Лодий, 14) Полонез С. Грибовского; 15) Польский романс, слова Любича-Романовича, музыка Ю. Арнольда; 16) Солнце скрылось, слова кн. А. Шаховского, музыка А. Лодий.

«Довольно трудно—говорил рецензент «Северной пчелы», приведя это содержание альбома,—набрать в одну тетрадь столько пиес русских известных композиторов и мы уверены, что издание А. П. Лодий будет иметь полный, заслуженный успех. Судить о пиесах, т.-е. назвать лучшими, мы не дерзаем, потому что с музыкантами и поэтами весьма страшно входить в состязание. Итак рекомендуем все пиесы без исключения особенно любительницам, которые:

[1]) «Северная Пчела» 1829 г. № 19.
[2]) Там же 1846 г. стр. 193.
[3]) Там же 1848 г. № 289.
[4]) Там же 1850 г. № 19.
[5]) Там же 1851 № 2.
[6]) Там же 1853 г. стр. 273.

Французские романсы нам поют
И верхние выводят нотки...

Альбом начинался «Баркаролой» Виктора Гюго—пусть баркарола самая невинная по содержанию, но она сочинения Виктора Гюго, который был членом французского революционного правительства и которого русская цензура совершенно не переносила, далее в этом же альбоме помещено послание Пушкина декабристам—«Бог помочь вам, друзья мои»... Помещение этих двух вещей могло грозить издателю большими бедами—но на этот раз бдительная цензура как-то не досмотрела и сделала промах...

С средины 30-ых и начала 40-ых годов увеличился на музыкальном рынке спрос на ноты для танцев. И эти ноты—второй характерный признак для музицировавшего Петербурга. Какие только ноты для танцев не появлялись и в каком количестве! Капельмейстер Александринского театра Кашинский в зиму 1845 года [1]) написал и выпустил в свет 12 различных полек. Вот небольшой перечень нот для танцев [2]): новые три галопа: 1) галоп паровоз; 2) лейпцигский галоп 3); галоп радости супружеской жизни; «полька гостиный двор—перинная линия» [3]); французская кадриль А. Александрова [4]): французская кадриль a la Тальони-Лядова [5]), его же кадриль Palmira Anato (таково было имя известной цирковой наездницы 50-ых годов XIX века [6]); его же «Кадриль память Асенковой» [7]); кадриль Будкевича, «Сюрпризы на праздник или гуляние на Исаакиевской площади» [8]).

Мы уже говорили, что русскому обывателю приходилось знакомиться с музыкою тех опер, которые признавались или революционными или святотатственными по сюжету, как например, «Пророк» Мейербера, поневоле помощью танцев; но как должен был обыватель помощью галопа изобразить «радости супружеской жизни», помощью польки—«перинную линию гостиного двора» — мы не можем понять. Но такие ноты и им подобные в бесконечном количестве появлялись на окнах музыкальных магазинов Петербурга и быстро расходились, и сопровождались отзывами подобно нижеследующему, на столбцах газет:

«Хорошо, когда конец венчает дело. После множества полек, вальсов и мазурок, порожденных минувшим танцевальным временем года, появляются ныне (10 мая 1849 года) две характе-

[1]) «Северная Пчела» 1845 г. № 94.
[2]) Там же 1843 г. № 222.
[3]) Там же 1849 г. № 78.
[4]) Там же 1849 г. стр. 98.
[5]) Там же 1837 г. стр. 987.
[6]) Там же 1851 г. стр. № 286.
[7]) Там же 1841 г. стр. 113
[8]) Там же 1834 г. № 90.

ристические польки-мазурки, посвященные государыне великой княгине Александре Иосифовне. Эти польки написаны Г. Н. Архангельским и изданы с изяществом»[1]).

Здесь мы встречаемся и еще со следующею особенностью первой половины XIX века. Как в XVIII веке всякое событие в жизни царствующего дома находило себе отклик в оде, которая и подносилась автором ее в чаянии будущих благ, так точно в первой половине XIX века литераторов с их одами заменили музыканты, стремившиеся в музыкальных произведениях запечатлеть те или иные моменты. Эти произведения в рукописном виде, через посредство министра двора, подносились с испрошением разрешения на печатание: в большинстве случаев ответ был подобно нижеследующему[2]):

«Лифляндскому урожденцу Павлу Иезаровиусу сообщается, что государь император, приняв с благоволением поднесенную им музыку его композиции, высочайше дозволяет ему напечатать оную и посвятить по желанию».

Укажем еще на ряд подобных музыкальных произведений: почти одновременно появились[3]) «Польский, музыка Глинки на приезд цесаревича в Смоленск» и «Ура русскому царевичу!» песня И. А. Рупини[4])—произведения, вызванные путешествием будущего императора Александра II по России, далее «Цветок на могилу ее императорского высочества великой княжны Елизаветы Михайловны»—музыкальная элегия[5]); наконец танцовальные вечера, устраиваемые императрицею в Аничковом дворце вызвали на свет довольно большую тетрадь «Собрание танцев для фортепиано, сочиненную для вечеров Аничкова дворца»[6]).

В это же время усиленно поощрялись и произведения дам музыкантш; отзывы об этих произведениях всегда писались с сочувствием:[7]) «в музыкальном магазине Габлера (у Казанского моста в доме Энгельгарда) поступили в продажу полька-мазурка и полька дружба (amitié-Polka) сочинение г-жи Олимпии Сверчковой, первые музыкальные опыты любительницы музыки»; указывалось также на «вновь вышедшую тетрадь Recueil de danses г-жи Вяткиной»,[8]) на «музыкальные сочинения Александры Плосковой»[9]), «музыкальные сочинения княжны Баратаевой»[10]) и ряд других.

[1]) «Северная Пчела» 1849 г. стр. 406.
[2]) «С.-Петербургские Ведомости» 1801 г. стр. 2513.
[3]) «Северная Пчела» 1837 г. стр. 712.
[4]) Там же 1838 г. стр. 252
[5]) Там же 1849 г. стр. 406.
[6]) Там же 1845 г. № 35.
[7]) Там же 1833 г. № 193.
[8]) Там же 1836 г. стр. № 351.
[9]) Там же 1838 г. № 19.
[10]) Там же 1838 г. стр. 158.

И среди этих романсов, полек, музыкальных элегий с томным названием «Цветок на могилу», нередко появлялось и следующее извещение [1]:

«Почитатели великого Моцарта обязаны благодарностью г. Бридзу (содержателю музыкального магазина в Большой Морской д. Гунаропуло); он делает им весьма приятный подарок: собрание Моцартовых опер, переложенных для фортепиано. Мы видели первую тетрадь сего собрания, в которой содержится опера «Титово Милосердие». По отзыву многих знатоков, она переложена прекрасно и всякий своими глазами может удостовериться, что наружный вид сей тетради соответствует ее внутреннему достоинству. Издание прелестно и — тоже не малое достоинство — чрезвычайно дешево. Вся опера стоит 5 рублей, а те кто возьмет не менее 12 экземпляров, получат ее за 4 рубля».

Но такие извещения были очень редким исключением, обычный же тип предпраздничного (рождественского) об'явления о продаже музыкальных произведений был подобен нижеследующему» [2]:

«Во всех семействах, где есть девицы, играют и бренчат на фортепиане—без милосердия! В котором семействе танцуют под звуки фортепиано. Следовательно—везде...

От степ московских до Пекина

нуждаются в нотах для фортепиано. Умалчиваем на этот раз о сонатах, симфониях и других важных композициях прославленных мастеров, требуемых виртуозами и отличнейшими любителями, «большому кораблю большое плавание», твердит русская поговорка. Но у нас много любительниц и любителей разыгрывать польки, кадрили, вальсы, хотя бы не для танцев, а для рассеяния грусти в дурную погоду, которая весьма любит гостить в нашем северном климате. Рекомендуем новые произведения нашего Петербургского Мюзара, бального капельмейстера г. Лядова: кадриль на темы из известного дивертисемента Свадьба в Ойцеве (Wesele w Oycowie), в котором мы любовались ловкостью Варшавских танцорок и танцоров (цена 60 к.), Военная полька (Polka militaire), на темы из любимых маршей (цена 50 коп.); Русская свадьба, кадриль (цена 60 к.), кроме того г. Лядов написал серьезную и прекрасную вещь: Marche funèbre sur la mort de son altesse Impériale Monseigneur le Duc Maximilien de Leuchtenberg, заслуживающую полное уважение знатоков (цена для фортепиано 75 к., на полковую музыку 2 руб.). Кроме того рекомендуем; Национальный вальс (Natjonal Walzer) композиция Фридриха Ладе, посвященный августейшему имени ее императорского Высочества Государыни Великой княгини

---

[1] «Северная Пчела» 1850 г. № 127.

[2] Там же 1852 г. стр. 1013.

Александры Иосифовны (цена 85 к. сер.). Кавказский пленник, повесть А. С. Пушкина, Разговор пленника с черкешенкою, композиции А. Паскуа, посвящена господину действительному тайному советнику Гедеонову, Директору императорских Театров (цена 2 р. сер.). Idéal, полька-мазурка, композиция Наркисса Гутмана (цена 50 к.). Вариации на песню Варламова «Вдоль по улице мятелица метет», композиция Я. Петрова (цена 60 к.). Двадцать восемь новых танцев, из которых новейший Souvenir-Walzer, композиция Шварца (цена 75 коп.)».

В этом объявлении вполне сконцентрировано все то, что мы изложили выше, и оно вполне показывает вкусы и требования петербурдского общества в то время, когда действовал Глинка, Даргомыжский, когда начинали творить Серов, Балакирев, когда закипал котлом неукротимый Стасов, когда наконец, стремились популяризировать и следующие мысли([1]):

«Вообще славяне одарены от природы большими музыкальными способностями. Мотивы некоторых русских и малороссийских песен восхитительные. С.-Петербургское Филармоническое Общество, в день своего пятидесятилетнего юбилея, в прошлую зиму, разыгрывало в концерте фантазию и вариацию М. И. Глинки на тему самого старинного простонародного мотива, который известен в народе под названием «бычка»; слушатели, среди которых было множество знатоков и любителей музыки, русские и чужеземцы, были в восторге от этой пьесы и заставили ее повторить. Это прелесть! Какой прекрасный финал ко второму акту оперы Севильский цирульник сделал Россини из простонародного русского мотива: «Ах на что-ж было город городить». Музыкального чувства у нас бездна, но вообще мало музыкального образования, и потому русская народная музыка еще не развита. Иные думают, что если внести в музыку какой-нибудь протяжный заунывный мотив с повторениями, это будет русская музыка! Ошибочное мнение. В русских народных мотивах отзывается, непостижимым для нас образом, русское чувство, т.-е. вся наша гражданская семейная жизнь и изображение (configuration) нашего отечества. У нас нет горных напевов, нет страстных, пламенных мелодий, так сказать, выжитых из груди палящим солнцем Италии и Испании,—но в нашей «Вниз по матушке, по Волге», кажется, видишь наши широкие реки, протекающие по необозримыми долинами, а в песне «Не белы снеги» представляется нам наша зима, с заунывною деревенскою зимнею жизнью. В «Аскольдовой могиле» А. Н. Верстовского, в «Жизнь за царя», М. И. Глинки, ощутительные народные напевы, которые навеяло на них народное чувство, матушка Русь святая... Русская самостоятельная музыка еще вьется по поднебесью с жаворонками, над необозримыми русскими равнинами и вторит соловьям в русских лесах и рощах. Эта народ-

[1]) «Северная Пчела» 1852 г. стр. 750.

ная музыка иногда ложится в нотах, вызываемая народным чувством композиторов, каковы Бортнянский, Варламов, Алябьев, Глинка, Верстовский, Графы Виельгорские, Львов, — но этой народной музыки нельзя приманить фортепианною дробью...

ГЛАВА ЧЕТЫРНАДЦАТАЯ.

Общие замечания о торговле музыкальными инструментами.

Только в 1747 году, приехавший из немецкой земли мастер, «который делает и починивает всякие музыкальные инструменты» [1]) нашел для себя нужным и выгодным поместить об'явление. До этого времени, конечно, приезжало много мастеров, но спрос был не велик и не стоило тратиться на рекламу. Первые «музыкальных инструментов мастера» селились в Петербурге в «Переведенской слободке», предназначенной для всяких мастеров, что ныне улица Плеханова (прежде Мещанская, потом Казанская) с прилегающими переулками. Прибывшие первыми мастера прочно устраивались в Петербурге, так мастер Лоренц Экольм, продававший в 1740 году [2]) «инструменты музыкальные, контра-бас чрезвычайной величины и громкости, лютни, бандуры, скрипки, гусли, гарфы, шпинеты и другие инструменты», торговал в Петербурге и в 1750 году, в 1752 году, в 1759 и 1772 году [3]) — т.-е. мог, видимо, отпраздновать 25-летний юбилей своей торговой деятельности—но в то время юбилеи не праздновались и большими лицами, а тем паче торговцами...

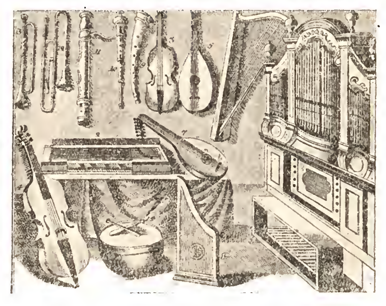
Но торговля инструментами не была единственным занятием этих прибывших в Петербург «инструментальных дел мастеров». Тот же самый Экгольм в 1759 году [4]) (отметим, что в этом году он жил на Мещанской улице в доме придворного живописца Вишнякова) указывал, что он «делает на заказ галантерейные вещи, дамские уборы, также всякую работу из жемчуга, раковин, черепахи, слоновой кости, янтаря». Другие подобные мастера торговали и «очень хорошим чистым рейнвейном» [5]) и «лучшего сорта табаком лафермом» [6]).

Со своего первоначального места жительства — Мещанской улицы — торговцы музыкальными инструментами скоро перекочевали на Васильевский остров, который сделался их резиденцией и понятно почему: во-первых, торговцы приезжали со своими инструментами на судах, которые приставали в Петербурге на Васильевском острове у биржи, следовательно, наняв поме-

---

[1]) «Северная Пчела» 1749 г. стр. 122.
[2]) «С.-Петербургские Ведомости» 1747 г. стр. 47.
[3]) Там же 1750 г. стр. 1722 г. стр. 678; 1759 г. стр. 30; 1712 г. № 74.
[4]) «Северная Пчела» 1759 г. стр. 30.
[5]) Там же 1776 г. № 70.
[6]) Там же 1793 г. стр. 1837.

щение на Васильевском острове, было легче и удобнее перевозить свои инструменты, а во-вторых — большинство торговцев были немцы, которые избрали своим местожительством Васильевский остров, новоприезжие, понятно, селились поближе к землякам. Но были и неудобства жительства на Васильевском острове — во время ледохода и ледостава он был отрезан от Адмиралтейской стороны, где жило большинство знати и богатых людей, являвшихся главными покупателями. И при первой возможности, нажив несколько денег, такой торговец перебирался на Адмиралтейскую сторону. В начале XIX века в Петербург усиленно



Изображение музыкальных инструментов 1789 г.

стали приезжать торговцы музыкальными инструментами — саксонцы: и вот один из таких саксонцев Франц Фишер публикует в 1806 году, что [1]).

«Франц Фишер из Саксонии, торгующий музыкальными инструментами, привез сюда опять большое количество разных инструментов. Паипаче он рекомендует свои хорошо обыгранные скрипки, работы славных итальянских и кремонских мастеров, также продаются у него виолончели, гитары, французские смычки высшей работы, итальянские струны. Живет он на Васильевском острове в переулке Кадетской линии (что ныне Кубанский) в доме слесаря Фефферлина, неподалеку от биржи».

[1]) Например, «Северная Пчела» 1785 г. стр. 801, 1016, там же 1794 г. стр. 507.

[1]) «Северная Пчела» 1806 г. стр. 604.

И тот же самый Фишер осенью того же 1806 года заявляет, что «он с прежней своей квартиры на Васильевском острове съехал и живет ныне близ Каменного моста, в Гороховой улице, дом № 100 г. надворного советника Петрова, в нижнем этаже; вход к нему со двора, по левой руке, во вторые двери» [1].

Помещение, как видим, не из роскошных: на дворе, да еще второй вход. Но вскоре торговцы музыкальными инструментами стали открывать и настоящие магазины. Первый такой магазин, насколько нам удалось разыскать, открылся в 1809 году [2] в неоднократно уже упоминаемом нами доме Энгельгардта (тогда еще он был дом Кусовникова) на Невском проспекте. Открыл этот магазин приехавший саксонец Шеффер [3].

«Продаются за сходные цены английские, венские флигель-фортепиано и фортепиано на подобие столов, лучшие римские струны для арф и скрипок и всякого рода духовые инструменты. Оные же инструменты отдаются и на подержание (т.-е. на прокат) помесячно, в музыкальном магазине Э. Шеффера, дом Кусовникова».

По таких торговцев всеми музыкальными инструментами — и особенно в начале, в 70-ых — 90-ых годах XVIII века, — было сравнительно немного. Тот или другой иностранец, будучи мастером, приезжал обыкновенно с «плодами рук своих», один научился делать скрипки, или как тогда писали, скрыпки, и торговал ими, другой специализировался на духовых инструментах и вел торговлю ими и т. д. Это обстоятельство, а затем и удобство систематизации, заставляет нас вести дальнейший рассказ о торговле музыкальными инструментами не вообще, а по роду инструментов, которые мы и располагаем в алфавитном порядке, а не хронологически. Делаем это последнее отчасти и потому, что смотрим на свою работу не как на окончательное исследование, а как на материал, алфавитное расположение которого безусловно удобнее для справок. Поэтому начинаем наши данные с арфы.

ГЛАВА ПЯТНАДЦАТАЯ.

Арфа.

Мы уже указывали, что одним из первых музыкантов, выступавших в Петербурге, был арфист Иоганн Христов Гохбрикер, который, видимо, вполне обосновался в Петербурге, так как о нем упоминается, начиная с 1745 года вплоть до 1762 года [4].

---

[1] «Северная Пчела» 1806 г. стр. 887.
[2] Там же см. 1809 г. стр. 367, 1297; 1810 г. стр. 444, 1359.
[3] Там же 1810 г. стр. 1359.
[4] «Санктпетербургские Ведомости» 1745 г. стр. 698 и 1762 г. № 73.

В 1776 году появилось первое об'явление об обучении на арфе: «некоторый арфинист живет в Большой Мещанской у купца Зейферт, который с успехом учит по нотам на Давыдовой арфе», также продает привезенные из немецкой земли Давыдовы арфы»[1] — и с этого времени число учителей на арфе заметно увеличивается, тем самым свидетельствуя о растущем среди петербургского общества увлечении арфою. Извещения учителей бывали иногда очень лаконичны [2] — «желающие обучаться играть на арфе могут адресоваться в Б. Мещанскую, д. № 99» — некоторые из них могут вызвать улыбку у современного читателя: «г. Радлоф у Красного моста в Гейдемановом доме желает охотников обучать на арфе и уверяет, что они будут им довольны»; обычная же форма их была подобна следующей [3]):

«Некто, зная обучать легким способом играть на арфе и имея несколько свободных часов, предлагает в сем почтенной публике свои услуги, подробнее осведомиться могут в Большой Мещанской, в доме № 98, у часовых футляров мастера Зандра».

Первое время в продаже были «Давыдовы арфы», в 1803 году какие-то [4]) арфы с новыми полутонами: «оные арфы соразмерной величины, могут быть позолочены и раскрешены, как кто пожелает. Арфы сего рода весьма удобны для играния, издают приятный тон, не причиняют пальцам ни малейшей боли и гораздо превосходнее арф стоячих». Затем появились арфы парижского инструментального мастера Кузино [5]), который, как говорилось в сообщении того времени, «отличался более искусством своим в делании арф и присовокупил к сему орудию педаль, посредством коего можно понижать и продолжать звук по произволению, ибо так должно разуметь Французское выражение pedale de sourdaine et écho (статья об арфе была переводная и переводчик, затруднившись переводом французского музыкального термина, привел его в подлиннике). Сия новая арфа, с 39 струнами, стоит у него 1500 ливров, а другая, с 41 струнами, 1600 ливров; новоизобретенный педаль можно приделывать и к старым арфам, что стоит 10 французских луидоров».

Такая цена была в Париже; в Петербурге арфа расценивалась в 900 руб. и выше [6]). Изобретение «парижского мастера Кузино» возбудило дух соревнования и в петербургских арфистах и

«Кандидат литературы Фонтеи имеет надобность в некоторой сумме денег для изготовления новых изобретенных им арф,

---

[1]) «Санктпетербургские Ведомости» 1802 г. стр. 2314.
[2]) Там же 1788 г. стр. 190.
[3]) Там же 1803 г. стр. 600.
[4]) Там же 1803 г. стр. 3802.
[5]) Там же 1806 г. стр. 309.
[6]) Там же 1807 г. стр. 7.

в каковых инструментах более 20 погрешностей им исправлено. Сделавшему пособие обещает выгодные условия [1]).»

К сожалению, мы не нашли сведений, получил ли желаемое вспомоществование «кандидат литературы», но если он не получил этого пособия, если он и не смог предложить петербуржцам арфы своего изобретения, то «П. К. Швизо сим извещал любителей музыки, что он привез из Лондона своей работы и своего изобретения с двойной механикою лучшего тона арфы» [2]).

Петербуржцы не только обучались играть на арфе, при чем в 20-х годах XIX столетия высказалось убеждение [3]), что «арфа есть инструмент, единственно сделанный для прекрасного пола, ибо сила мужской руки всегда производит звуки резкие, неприятные, обнажающие струны», но и наслаждались игрою на арфе в концертах. В XVIII веке и в начале XIX века концерты на арфе были заурядным явлением, при чем выступали и вундеркинды, именно — какой-то 9-летний арфист Пауль [4]). С течением времени эти концерты прекратились и были только единичные попытки. Так, в 1837 году концертировал арфист Казимир Бекер [5]), а в 1852 году англичанин Джон Томас. Об этом последнем арфисте сохранилась следующая любопытная рецензия:

«Сюда прибыл г. Джон Томас (Mr. John Thomas), профессор Лондонской Королевской Академии и солист-арфист Королевского Театра и давал концерт в квартире английского посланника (на Английской набережной, в доме графа Потоцкого) 8 декабря, в два часа пополудни. Мы должны сказать, что мистер Томас виртуоз первого разряда (de la première force), и что арфа в его руках производит едва ли не более впечатления, как в руках г. Бонсы, который посещал Петербург вместе с милою английскою певицею г-жею Бишоп. Весьма замечательно, что любовь к инструменту древних бардов не угасает в Англии и что почти все лучшие арфисты англичане».

Если заметно уменьшалось число артистов на арфе, то увеличивался контингент арфисток, первое известие о которых мы нашли в 1807 году [6]):

«Приехавшие из Вены две девицы, сестры, предлагают свои услуги в игрании на арфе и пении: желающие их слушать могут посылать за ними во 2-ую Мещанскую, в дом № 142».

В 30-ых годах XIX века о подобных арфистках делались хроникерские заметки — «это певцы Штейерманские то же, что тирольские, очень искусные в своем деле, г. Шмит и жена его:

[1]) «Санктпетербургские Ведомости» 1805 г. стр. 952.
[2]) Там же 1820 г. стр. 944.
[3]) «Отечественные записки» 1824 г. № XVIII, стр. 137.
[4]) С.-Петербургские Ведомости 1807 г. стр. 604.
[5]) «Северная Пчела» 1837 г. стр. 249.
[6]) Там же 1852 г. стр. 1226.
[6]) «С.-Петербургские Ведомости» 1807 г. 548 стр.

она прекрасно играет на арфе, а он с большим успехом поет песни тирольские и штейрманские и играет комические сцены на австрийском наречии»[1]); затем арфистки (ведь арфа знались специальным женским инструментом) пошли по наклонной



Арфиска былых времен.

плоскости: пока молоды, пока хороши собою, они составляли хоры в загородных увеселительных местах, конкурируя иногда вполне успешно с цыганами; но пропадал голос, исчезала красота, — и вчерашняя царица неслыханных кутежей, с арфою на

[1]) «Северная Пчела» 1836 г. № 232.

плече, бродила по улицам Петербурга, заходя во дворы, и дрожащей рукой извлекала хилые звуки из своего инструмента... В награду невзыскательная публика петербургских углов бросала медяки, да художник-юморист запечатлел историю артистки на столбцах юмористического журнала.

В 1804 году была сделана попытка — неудачная — привить в России эолову арфу [1]):

«Эоларфа в России, весьма мало известный инструмент, заслуживает в рассуждении своего превосходства быть известным и общим. Название уже показывает, что ветер только должен приводить струны в движение, чтобы произвесть превосходнейший тон. От усиливающего сквозного ветра происходят восхитительные мелодии, превосходящие всякое описание. Натуральный оной тон есть тон гармоники, однако, никогда искусство не в состоянии произвести на гармонике таких свободных фантазий, какие она рождает посредством всех аккордов. Купить, оные могут, с описанием, как обращаться, на Васильевском Острове, д. 242.»

ГЛАВА ШЕСТНАДЦАТАЯ.

Гитара.

Вместе с шоколадом в шоколадной лавке купца Корлина, в доме Кусовникова продавались «новопривезенные, весьма хорошей работы, большие и малые гитары» [2]).

Происходила эта продажа в 1799 году. Конечно, и раньше продавались гитары, но в единичных экземплярах; на гитару обращали мало внимания, считали инструментом вульгарным, не светским; но с конца XVIII века и всю первую четверть XIX века гитара была, пожалуй, самым излюбленным инструментом и пользовалась большим распространением, чем впоследствии фортепиано. Последнее понятно: гитара, при всей своей относительной дороговизне, стоила все-таки гораздо дешевле и клавицимбалов, и клавикордов, и пиано-форте; далее гитара не была так громоздка, как первоначальное фортепиано, наконец, и выучиться играть на гитаре было гораздо легче.

Продавались гитары всевозможные: розового дерева [3]), и «шпанская небольшой меры гитара» [4]), и «французские гитары» [5]), и «польские» [6]). Цена была, особенно по тому времени, не маленькая; так, «гишпанская гитара» ценилась в 125 ру-

1) «С.-Петербургские Ведомости» 1804 г. стр. 2038.
2) Там же 1799 г. стр. 1574.
3) Там же 1801 г. стр. 835.
4) Там же 1802 г. стр. 70.
5) Там же 1802 г. стр. 2076.
6) Там же 1818 г. стр. 743.

блей [1]), а гитара отечественного производства какого-то мастера Василия Крестовского — в 90 рублей [2]).

Первое время была в почете французская 6-струнная гитара и в конце XVIII века или в начале XIX вышел в свет первый самоучитель игры на гитаре или, как звали в то время, — школа.

Эта книга, изданная с параллельными русским и немецким текстами, имела следующее двойное заглавие [3]):

«Усовершенствованная гитарная школа для шести струн или руководство играть самоучкою на гитаре. Соч. И... Гель... Guitarre — schule, velständige Anleitung zu einem Selbstunterricht auf der Sechssaitigen Guitarre auf neue bearbeitet und herausgegeben von I... H....

Текст этого самоучителя состоял из трех глав. Первая звалась: «как держать гитару», причем в этой главе было выставлено следующее правило: «далее повелевается: держать гитару ближе к животу, нежели от оного в одаль, ибо иначе надобно опасаться неверной хватки»; вторая глава — «о настраивании»; третья — «о наименовании струн и ладов».

Но, выпустив в свет свой самоучитель, И. фон Гельд сразу заметил, что он допустил большую ошибку: 6 струнная гитара почти вышла из употребления, все хотели обучаться на 7 струнной гитаре, и И. фон Гельд извещает петербургскую публику, что [4]):

«Г. фонд Гельд, любитель музыки, издал недавно им сочиненную и на российский язык переведенную школу для семиструнной гитары, по которой начинающие легко могут учиться и без помощи учителя понять начальные основания игры на сем инструменте и потом сами собою усовершенствовать себя в оной, тем более, что сие сочинение наполнено новейшими произведениями музыки, о которой и пространное толкование вообще тут же помещено. Произведение сие ревностных трудов его имел он счастие поднесть ее императорскому величеству государыне императрице Елисавете Алексеевне. Означенную школу можно получать у Конюшенного моста, в доме Жадимировского, под № 2, во втором этаже, в покоях под № 64; в большой Морской улице в нотном магазине Дитмара и в малой Морской улице у г. Клостермана, цена которому экземпляру 10 рублей.

По русская пословица — «первый блин комом» как бы оправдалась над И. ф.-Гельдом: издав несвоевременно школу для 6 струнной гитары, Гельд испытывал затруднения и в новом издании 7-ми струнной; об этих затруднениях И. ф.-Гельд повествует лично и очень подробно; нам кажется, что эти об-

[1]) «С.-Петербургские Ведомости» 1802 г. стр. 1345.
[2]) Там же 1821 г. стр. 918.
[3]) Шифр. книги в Публ. библиотеке: 18, 125, 1, 75.
[4]) «С.-Петербургские Ведомости» 1802 г. стр. 134.

яснения могут иметь значение, поэтому мы и приводим их целиком [1]):

«С прискорбием усмотрел я, что чрез исполненное погрешностей перепечатание изданной мною на российском языке «гитарной школы», коея многие свинцовые гравированные доски у меня похищены, остальные же негодные уже к употреблению проданы мною за два года перед сим, распространяются ложные методы играния на сем инструменте.

«Я почитаю себя обязанным почтенную публику предостеречь от покупки таким образом испорченной гитарной школы, и при том об'явить, что к удовлетворению желания многих почтенных любителей многократно о том меня просивших, вознамерился я предать тиснению на двух языках, на российском и на французском новое и совершенно мною переработанное издание «гитарной школы» для гитар обоего рода, как для гишпанской (т. е. 6 струнной), так и для польской (т. е. 7 струнной).

Сочинение сие, заключающее в себе две школы и при них краткое наставление для пения и которое составлять будет около 20 печатных листов, содержит:

1-ое — подробное истолкование музыки вообще;

2-ое — ясное и подробное наставление к изучению гитарной игры самим собою на гитарах обоего рода;

3-ье — гарпежие и прелюдии по всех тонах;

4-ое — многие приятные российские и французские арии в новейшем вкусе переделанные и украшенные всеми приятностями итальянского пения;

5-ое — несколько новых польских в патетическом или меланхолическом вкусе и многие другие хорошие пьесы.

Но как издержки для напечатания в нынешнее время много составляют и я не могу предпринять оные без всякого обеспечения, то по совету многих любителей гитарной игры, решился я напечатать сие сочинение посредством подписки. Особы, желающие иметь оное, благоволят подписаться прежде половины мая месяца. Цена экземпляра для подписавшихся назначается 15 рублей, по напечатании же каждый экземпляр стоит будет не менее 20 рублей, г-да подписавшиеся и внесшие 15 рублей получат билет за моим подписанием и с приложением моей печати.

Билеты можно получать в С.-Петербурге у меня, в доме купца Кувшинникова, подле Конюшенного моста, на Мойке, № 36, во втором этаже; в Москве, в музыкальном магазине у г. Ленгальда; в Ревеле у г. И. В. Мартинсена; в Пернове у г. Штудендорфа; в Юрьеве у г. Ратсюра Броке; в Риге у Симона Офтли; в Витебске у г. Игнатия Вероского; в Вильне, у г-жи Юлианы Вероской.

[1]) «С.-Петербургские Ведомости» 1811 г. стр. 213.

Имена подписавшихся будут припечатаны в конце книги, а потому я покорнейше прошу означить при подписании чин, имя и фамилию».

Кроме школ для гитары И. Фон Гельд занимался издательством и фортепианных пьес. Это последнее объявление И. Ф. Гельда, интересно, в следующем отношении: безусловно, ряд неудач — потеря и покража досок, — действовали на неуспех начинаний Гельда, но главное было не в этом: дело в том, что стали выступать отечественные гитаристы, и Гельд, считавший достоинством «переделывать, украшать всеми приятностями итальянского пения» российские песни, не мог конкурировать с этими новыми гитарными учителями. Утопающий хватается за соломинку — Гельд и выдумывает новое издание своей школы, может быть оно привлечет к нему былое внимание, так что неоднократная ссылка Гельда в своем извещении «на советы любителей гитарной игры» — едва ли отвечает действительности, она придумана Гельдом для вящшей убедительности. Школа Гельда отжила свой век, она заменилась вышедшей в 1814 году [1]):

«Новая полная гитарная школа или самоучитель, по которому легчайшим способом самому собою без помощи учителя можно научиться правильно играть на гитаре с ясным истолкованием всех правил азбуки и начального учения с присовокуплением новейших российских песен, арий и хоров из русских и других новых театральных опер, так же кондр-дансов, вальсов, кадрилей, экосесов и полонезов новейшего сочинения, сочиненная любителем музыки Д. Кушеневым-Дмитриевским, в С.-Петербурге при императорской академии наук».

В следующем 1815 году вышла того же автора «Школа или начальное основание для семиструнной гитары, вновь изданное и расположенное по примеру итальянского формата» [2]) На этой последней книге цензурное разрешение датируется 27 мая 1810 г. отпечатана же книга в 1815 году; почему произошло такое замедление мы не знаем. Не этим ли замедлением объясняется почти одновременное появление двух гитарных школ одного и того же автора, который своей биографией вызывает подобное же недоумение: об Кушеневе-Дмитриевском нет никаких данных даже в русском биографическом словаре. Вторая гитарная школа Кушенева вышла вторым изданием в 1817 году «с присовокуплением 55 пьес, содержащих в себе песни, полонессы, рондо, вальсы и марши» [3]). Затем в 1819 году появилось [4]) «Школа для семиструнной гитары Игнатия Фон Гельда, рассмотренная, исправленная и дополненная С. Аксеновым

---

[1]) Шифр Публичной библиотеки 18, 118, 2, 2.
[2]) Тоже 18, 125, 1, 156.
[3]) Тоже 18, 125, 1, 152.
[4]) Тоже 18, 121, 2, 2.

с присовокуплением изъяснения способа игры во всех тонах октавными флажнолетами, изобретенного г. Аксеновым. Издается иждивением В. Плавильщикова в пользу любителей сего инструмента, желающих играть на оном, но не имеющих средств найти хороших учителей». Об изобретении [1]) Аксенова мы находим следующее современное известие, оно напечатано в «Отечественных Записках» Свиньина, поэтому будет понятна вступительная фраза этого известия:

«Нет сомнения, что, несмотря на юность нашу в науках и художествах, многие полезные и счастливые изобретения обязаны нашему отечеству, но они мало кому известны или передаются к нам впоследствии за чужестранные... Наш известный игрок и любитель на гитаре С. Н. Аксенов открыл способ разыгрывать на сем инструменте гармонически все ноты. До сего известны были три лада — 4, 5, 7, издающие флажолетные звуки. Аксенов распространил их на все полутоны, привел в систему и приспособил так, что всякий играющий на гитаре легко может постигнуть это открытие, коль скоро со вниманием изучить описание оного в новой гитарной школе. Любители гитары с благодарностью узнают, ибо ничто не может быть приятнее флажолетных звуков на гитаре: она тогда делается нежнее даже духовых инструментов».

Кроме «гитарных школ» выходили в большом числе собрания пьес для гитары. Приведем содержание одного такого собрания, наиболее характерного, оно вышло в 1809 году, под заглавием: [2]) «Собрание Российских песен к дополнению семиструнной гитары, цена 2 рубля: оное содержит в себе следующие пьесы: Я в пустыню удаляюсь. — Щастье строить все на свете. — Слепой от природы. — Позволь себе открыться. — Есть ли бы понять хотела. — На то-ль, чтобы печали в любви нам находить. — Во поле береза стояла. — Ах лугушка луговая. — Ах, на горке, на горке. — Ах, деревня от деревни. — Выду ль я на реченку. — Мне моркотно. — Ай, по улице молодец идет. — При долинушке калинушка стоит. — За что меня браните. — Есть ли б ты была на свете. — Из под дуба из под вяза. — Стонет сизой голубочек. — Ахти мачушка голова болит. — Ах, у наших у ворот. — Как пошли наши подружки. — По улице мостовой. — За долами, за горами. — Ах, во саду во саду люблю садовую. — Из под камышка из под белого. — Во лузьях я ходила. — Ах, я бедной, я нещастливой. — Ах, ты душечка, красная девушка. — Ах, на чтож было, да к чему ж было по горам ходить. — Возле речки, возле мосту. — Во селе селе Покровском. — Песни Малороссийские: Ой, гай, гай зелененки. — Биду соби купила да за свои гроши. — Ой послала мене маты. — Чья жь кому виноват. — Ехал казак за

---

[1]) «Отечественные записки» 1821 г. № 1 стр. 217 и сл.
[2]) «С.-Петербургские Ведомости» 1809 г. стр. 605.

Дунай. — Мальбрук на войну едет. — На бережку у станка. — С приобщением вальцов (т. е. вальсов) и арий русских».

Кроме таких собраний песен выходили [1]) и «Гартмана 6 песень из 1 части «Русалки» и 7 песень из 2-ой части для 6 струнной гитары», ряд переделок из других опер, ряд аранжировок для гитары многих серьезных музыкальных сочинений. Как на характерную особенность издания музыкальных произведений для гитары укажем, что сочинители придавали своим произведениям общее название — в начале Гитарная Школа, а затем — Журнал для гитары, причем этот журнал выходил или ежемесячно или раз в год книжкою или вернее тетрадкою, состоящей из 12 выпусков. Так, например, мы читаем в 1809 г.: [2])

«На сей год издается журнал для семиструнной гитары в 12 №№, в коих поместятся: песни с вариациями, а новые со словами, переделанные музыкальные произведения лучших композиторов и вновь сочиненные».

Или вот еще и другое известие от 1818 года: [3])

«Г. Сыхра имеет честь известить г.г. любителей гитарной музыки, что 2-ая часть его журнала, состоящая из 6 №№, содержит 50 пьес, вышедшая на сих днях из печати, в коей помещены большею частию русские песни с вариациями, арии из опер, можно получать в музыкальном магазине г. Пеца в б. Морской и у Сыхры подле Чернышева моста д. № 13».

Мы видели выше, что когда Гельд открывал подписку на свою гитарную школу, он должен был извиняться перед публикою, указывать, что у него нет денег на издание — выпуская же журнал, издатель уже без извинений брал подписную плату вперед, а что журнал выходил сразу или вообще не в сроки, к этому невзыскательная российская публика уже была приучена...

Сделаем здесь необходимую оговорку. Мы не рассматривали вопроса о музыкальных журналах — первый музыкальный журнал, судя по указанию Неустроева появился в 1774 году под названием «Музыкальные Увеселения», — потому, что, нам кажется, этот вопрос относится более к истории музыки, а не музыкального быта. Ведь все те музыкальные произведения, на которые у нас делаются многочисленные ссылки, нами вовсе не разбираются с музыкальной точки зрения, с которой большая часть этих произведений не выдерживает даже критики и вовсе не достойна упоминания в истории музыки. Но на эти произведения был спрос, и ими-то вполне характеризуются вкусы «музицировавших» и публики больших кругов.

Весьма понятно, что при таком изобилии музыкальных произведений для гитары было еще большее число лиц, жаждав-

---

[1]) «С.-Петербургские Ведомости» 1801 г. 515 стр.
[2]) Там же 1809 г. стр. 216.
[3]) Там же 1818 г. стр. 827.

них обучать «российское благородное дворянство» игре на сладкозвучном инструменте гитаре. Вот некоторые из представителей этого, выражаясь даже не фигурально, полчища гитарных наставников:

«Петр Чинти, играющий при новой итальянской труппе на виолончели и знающий говорить по французски, желает обучать играть на гитаре как соло, так и с акомпанировкою; он же будет доставлять нужные для сего инструмента музыкальные сочинения. Желающие у него обучаться и согласные платить за урок по 3 рубля могут о нем спросить в театре у Казаси». [1]

«Музыкант Филисс-отец, приехавший сюда недавно из Парижа, предлагает свои услуги в обучении играть на гитаре самым легчайшим методом. Он привез также с собою собрание романсов с аккомпанировкою гитары, дуэты и трио, своего сочинения. Живет он в Луговой Миллионной в доме № 57» [2]).

Как ни выгодны были уроки, все же они не могли, конечно, сравняться с концертами — один удачный концерт мог обеспечить гитаристу содержание чуть ли не на целый год. И концерты не только с участием гитариста, но и исключительно для этого инструмента происходили довольно часто в первой половине XIX века. Первый зарегистрированный нами концерт гитариста происходил в Малом (что ныне Александринский) театре 3 февраля 1805 года [3]), играл какой то приезжий гитарист Микще: в 1821 году выступал со своим концертом «фон Гертнер» [4]): в конце 20-х и начале 30-х годов XIX века были обычны концерты слепорожденного артиста Симона; 23 марта 1830 года он дал концерт в зале дома Державиной на Фонтанке (теперь дом католического духовенства). В извещении об этом концерте делалось очень характерное указание [5]): «Мы не имеем в виду тронуть публику возбуждением участия к слепцу, г. Симон есть виртуоз необыкновенный, он влил душу свою в гитару, извлекает из нее звуки очаровательные. Чувство нежное, игра быстрая и чистая, редкая способность импровизировать отличают сего превосходного гитариста».

В конце 30-х годов отмечали гитариста Пике [6]), в конце 40-х и в начале 50-х годов гитариста Неттолита и [7]) последний из концертов в рассматриваемое нами время был дан Щепановским 21 марта 1853 г. [8]).

---

[1]) «С.-Петербургские Ведомости» 1802 г. стр. 2112.
[2]) Там же 1808 г. стр. 3188.
[3]) Там же 1821 г. стр. 187.
[4]) Там же 1805 стр.
[5]) «Северная Пчела» 1830 г. № 35.
[6]) Там же 1839 г. № 37.
[7]) Там же 1848 г. № 59, 1849 г. № 50. «С.-Петербургские Ведомости» 1851 г. стр. 256.
[8]) «Северная Пчела» 1853 г. № 61.

Но и в то время раздавались голоса против концерта гитары приведем следующий наиболее характерный отзыв: [1])

...«но вот инструмент, которого мы давно не слыхали в наших концертах, инструмент, залетевший с пламенного юга на дальний, холодный север, инструмент Дон-Жуана и графа Альмавивы, неразлучный спутник всякого испанца от гранда до последнего гверильяса, словом, гитара, инструмент для концерта слишком неблагодарный»... «Мы бы очень желали послушать его гитару (говорилось о вышеупомянутом гитаристе Нике) под окном красавицы, в тихую летнюю ночь, при серебряном свете месяца, когда теплый ветерок слегка рябит зеркальную поверхность реки, перешептываясь в розовых кустах, растущих на берегу... но в театре, в душной толпе, под холстинным небом, при свете лампы, гитара теряет всю свою прелесть, все свои мелодии».

1 декабря 1850 года в «Северной Пчеле» можем прочесть нижеследующие строчки: «на днях скончался [2]) на 85 году известный в свое время гитарист Андрей Осипович Сихра. Он был первым образователем семиструнной гитары и в продолжение 60 лет постоянно занимался этим инструментом. Относительно прекрасного и в высшей степени усовершенствованного метода, изящного вкуса и необыкновенно приятной игры во всю свою жизнь не имел соперников. Он издал множество превосходных сочинений и образовал многих учеников, сделавшихся впоследствии виртуозами. Нравственные качества покойного вполне соответствовали его музыкальным дарованиям. Он всегда был готов на всякое доброе дело, в приятной и остроумной беседе никогда не проскальзывало злое слово, и все знакомые не могли нахвалиться прекрасными качествами его души. Многие искренно пожалеют о нем, и память почтенного старца, украшенного всеми добродетелями человека и христианина, будет всегда благословляема многочисленным его семейством и друзьями, искренно оплакивающими его кончину» [3]).

Таким некрологом был почтен А. О. Сихра, который в Вильно в первый раз в конце 90-х годов XVIII столетия сделал опыт устройства семиструнной гитары, привез ее в Москву, там усовершенствовал и, переселившись после 1812 года в Петербург, вплоть до своей смерти пропагандировал этот инструмент. «Деятельность А. О. Сихры, говорит указываемый нами М. Стахович [4]), была невероятная, сочинений он издал тысячи и

[1]) «Репертуар» 1853 г. № 4, стр. 4.

[2]) В известной брошюре М. Стаховича: «История семиструнной гитары» таким образом, неточно указан год смерти — 1851 г. — и возраст «почти столетней старости».

[3]) «Северная Пчела» 1850 г. № 277.

[4]) М. Стахович. История семиструнной гитары стр. 7 и сл.; смотри также: Чебодько. Историческая справка о гитаре (2а/19220 шифр библиотеки Акад. Наук).

в каждом шел все далее и далее в своем искусстве. Транскрипции из опер были его любимою работою, удавшаяся фантазия из «Волшебного Стрелка» особенно завлекла его к этому роду занятий. В самом деле, эффекты, которых он достиг в этой пьесе, изображение оркестра на гитаре есть верх совершенства. К числу знаменитых пьес его относятся: тема и концертные вариации из «Нормы», известная баркаролла из «Фенеллы», аранжированная для семиструнной гитары, и многие другие. Сихра не довольствовался впоследствии одною гитарою и в последнее время преимущественно писал для двух гитар, где большая, прежняя, собственно его гитара, составляла втору (секунду), а приму давал он высоко настроенной маленькой, звонкой гитаре, терц-гитаре [1]). Распространение музыкальной формы «явление редкое в музыкальном мире», (как говорила Сев. Пчела, 1842 г. № 22), гитарных пьес до размеров обширных было всегдашнее стремление Сихры. На развитие правой руки он обращал самое строгое внимание, и эта важная сторона осталась преимущественным качеством его учеников петербургской школы.

«Мы слышим правую руку, а не левую, говаривал он, левая перебирает лады, а правая извлекает звуки из струн, стало быть вся ясность и чистота зависит от правой руки».

В середине 40-х годов в Петербурге выделился из гитаристов Морков, так, 1844 году читаем: [2]) «Извещаем г.г. гитаристов, что на-днях вышли из печати нижеследующие пьесы для семиструнной гитары, изданные известным здесь любителем Морковым: 1) собрание небольших пьес разных авторов, 2) 6 этюдов, 3) 6 тирольских вальсов. Имя г-на Моркова давно уже знакомо любителям этого инструмента с весьма выгодной стороны в отношении вкуса, правильной обработки и удачного выбора всех его произведений, и потому нет сомнения, что недостатка в покупателях не будет».

Наконец, из петербургских гитаристов 50-ых годов следует упомянуть о Циммермане [3]).

Но гитара в Петербурге была лишь следствием моды — развивалась гитара, жила, процветала и благоденствовала в Москве. Здесь были такие виртуозы как С. Н. Аксенов, М. Т. Высотский (в числе его учеников можно было насчитать и князей, и графов, и студентов, и купцов и цыган), А. А. Ветров.

В Петербурге гитару терпели, а в Москве — обожали.

---

[1]) В концерте 1842 года, данном 4 февраля Сихрою был квартет из гитар.

[2]) «Северная Пчела» 1844 г. стр. 170.

[3]) М. Стахович, стр. 24.

ГЛАВА СЕМНАДЦАТАЯ.

Гусли.

Гусли считались национальным русским инструментом [1]), а потому, как писал Штелин, в 60-х годах XVIII века: «гусли употребляются во многих знатных домах для застольной музыки и производят такой же эффект, как совокупность 3 или 4 инструментов, они превосходят лучший клавесин... Многие русские гуслисты достигают совершенства, как в игре, так и приятности, и в полных аккордах исполняют новейшие итальянские произведения, театральные балеты, оперы, арии и целые партицы». Тот же Штелин давал следующее определение гуслям — «гусли, или лежащая арфа, по устройству, и виду, и величине совершенно сходны с обыкновенным клавиром, с тою только разницею, что они не снабжены тангентами»...

Раз при дворе Елисаветы Петровны гусли были в моде, то понятно, что и при дворе императрицы Екатерины II появился придворный гуслист, который в 1795—96 г. печатал следующее извещение [2]):

«Придворный квартеймейстер Василий Трутовский, который доселе издал в свет три части русских песен, напечатанных с нотами для гуслей или фортепиано, или с других инструментов, приглашен ныне многими охотниками к изданию еще четвертой части русских же песен, каковые публикою благоприятно были приняты, так что первая часть уже два раза вся выкуплена. Посему он при издании новой четвертой части намерен возобновить и первую новым третьим тиснением с некоторыми прибавлениями».

Видимо, этот, прямо выдающийся по тому времени, успех песенника для гуслей побудил вышеупомянутого Кушнерева-Дмитриевского издать в 1808 году [3]) «Новейшую полную школу или самоучитель для гуслей». В том же году появилось об'явление и об «Азбуке для гуслей или полное наставление выучиться без учителя играть на оных с песнями. Цена 2 р. 20 к.». Приблизительно к этому времени — 1805 и 1810 г. — относятся те немногочисленные данные о гуслях в С.-Петербурге, которые нам удалось отыскать. Обыкновенно о гуслях об'являлось в общем списке продающихся инструментов, причем гусли занимали в этом списке одно из последних мест, но в 1805 году [4]) «желающие иметь хорошей работы гусли могут их видеть в Преображенском полку, в улице, где 6 лавок, в доме унтер-офицера Яковлева, д. № 379». — «Улица, где 6 лавок», впоследствии

---

[1]) Фаминцын. Гусли СПБ. 1890.

[2]) Н. К. Симони. Камер-гуслист В. Ф. Трутовский М. 1905.

[3]) Шифр Имп. Публ. библиотеки 18, 114, 4, 5.

[4]) «С.-Петербургские Ведомости» 1805 г. стр. 190.

получила название Шестилавочной, ныне — Надеждинская улица. Затем в 1810 году[1]) появилось извещение, что «желающие обучаться на гуслях играть по настоящим музыкальным правилам, платя за каждый час занятия оным по 1 рублю, могут явиться к обучающему играть на оном инструменте, живущему в малой Коломне, в улице, называемой Бугорки, в доме г-жи полковницы Евреиновой № 175, взойдя в ворота на левой руке, в 1-м этаже».

Конечно, это случайность, но она невольно бросается в глаза — продается русский национальный инструмент «гусли», и где же он продается? — в каких-то закоулках, на окраинах города — «в улице, где 6 лавок», или в улице, «называемой Бугорок» — иноземные инструменты и учителя игры на этих иноземных инструментах жили на проспектах, в центре города.

ГЛАВА ВОСЕМНАДЦАТАЯ.

Духовые инструменты.

Духовые инструменты первое время употреблялись для полков; полковые оркестры, судя по некоторым данным, были вполне незначительны, так в 1745 году для оркестра лейб-гвардии Семеновского полка требовались духовые инструменты[2]) «габоев 12, басонов 4, волторн дедурных 4, валторн гейных кронцо 4 пары»; остальные инструменты были струнные; при этом характерно и следующее обстоятельство: начальство полка или той или иной части само обращалось с предложением «сделать или выписать из-за моря»[3]) то или иное количество музыкальных инструментов,—очевидно, спрос превышал предложение. С начала XIX века картина изменяется: теперь уже торговцы инструментами обращались сами[4]):

«Фридрих Гейдер, музыкальных инструментов мастер извещает сим г. шефов полков, знатных особ и всех любителей музыки, что он продает и делает по заказу всякого рода духовые, как из дерева, так и меди, инструменты, также инструменты, потребные для составления полной гармоны (т. е. гармонии или полного оркестра?) в самое короткое время и за самые сходные цены. Он надеется, что удостоят его покупкою у него инструментов, тем паче, что он имеет свидетельство от придворных каммер-музыкантов в том, что его инструменты ни в доброте, ни в изяществе ни мало не уступают иностранным. Отсутствующие господа (т. е. живущие не в Петербурге, а в провинции), желающие иметь его работы инструменты, благоволят

---

[1]) «С.-Петербургские Ведомости» 1810 г. стр. 902.
[2]) Там же 1745 г. стр. 376.
[3]) Там же 1758 г. № 35.
[4]) Там же 1806 г. 567 стр. 1808 г. стр. 894, 1128.

относиться к нему письменно, быв уверены, что оные к ним за сходные цены и в скором времени доставлены будут; также принимает он деревянные и медные инструменты для починки».



Торговля детскими дудками.

Фр. Гейдер торговал в Петербурге в 1806—1808 годах, но подобные извещения появлялись и в 20—30-х годах XIX столетия: так в 1820 г. Х. Г. Траншель[1]), придворный привилегированный музыкальных инструментов мастер, извещал полко-

[1]) «С.-Петербургские Ведомости» 1820 г. стр. 1131.

вых начальников, что он не только делает «всякого сорта деревянные, медные и духовые инструменты», но имеет «комплектные конные трубные хоры новейшего изобретения, им самим недавно усовершенствованные».

С 1753 года, как известно, у нас появилась роговая музыка, в Петербурге существовал хор роговой музыки при дворе и у ряда придворных, но гораздо большее развитие эта музыка получила в Москве и в провинции. В «Московских Ведомостях» за первую четверть XIX века находится чрезвычайно интересный и любопытный материал, который, при разработке, безусловно увеличит наши скудные и при том неоднократно повторяемые сведения о роговой музыке [1]).

В Петербурге мы нашли только одно, как кажется, до сих пор неизвестное сведение—это известие о изобретении г. Брюна, игравшего «первый рожок в капелле его величества короля прусского». Оказывается, что Брюн [2]) — «один из славнейших художников в рассуждении сего инструмента, указывая, что с давнего времени жалуются, что слюна и влажный воздух, выходящий из легкого, садится на внутреннюю поверхность рожка, производит на оном ржавчину, или ярь, которая, переменяя тоны, причиняла очень часто боль на губах, желудочные и другие неприятные припадки, нашел, по долговременных изысканиях, наконец для отвращения сего средство, которое состоит в покрывании внутренности сих инструментов лаком, от которого не переменяются тоны, выгода, которую никаким другим средством приобресть нельзя. Влитая в рожок вода не переменяет цвету, что доказывает, что метал в оном везде закрыт. — Г. Гумбольт исследовал физические свойства Брюневых инструментов и сей славный физик почитает инструменты сии ни мало не вредящими здоровью и лучшими прежних. Художник умел также усовершенствовать размер рожка и, умерив толщину меди, сделал удобнейшим произведение полутонов в сем инструменте. Рожок большой величины со всеми тонами стоит 60 ефимков золотых, малой величины со всеми тонами 50 ефимков, простой охотничий 20 ефимков, тромпето о пяти тонах 20 ефимков. Инструменты, непокрытые лаком, стоют только две трети вышеозначенных цен, и рожки хороших парижских мастеров гораздо дороже оных, не имея таковой доброты».

Помещечьи оркестры росли, обучать крепостных для этих оркестров было необходимо, и помещик искал для себя капельмейстера. Нам удалось встретить первый печатный вызов в 1760 году [3]) — с течением времени, уже сами капельмейстеры

---

[1]) Считаем здесь уместным указать, что в тех же «Моск. Вед.» имеются некоторые данные о Сарти и его пребывании в Саратове.

[2]) «С.-Петербургские Ведомости» 1806 г. стр. 615.

[3]) Там же 1760 г. № 1.

просили мест: наиболее характерное предложение было в следующей редакции[1]):

«Кавалерийского полка капельмейстер Когаут, жительствующий в Большой Мещанской, в д. г. Ростовцева № 30, сим извещает почтенную публику, что он желает обучать духовой музыке, а особенно на трубах и волторнах, целый оркестр и по одиночке».

Господский оркестр, бывший сперва только развлечением своего господина, вскоре сделался для него доходною статьею. он или продавал этот оркестр[2]), или, что делалось и чаще и охотнее, отпускал его на оброк[3]):

«Отпускаются в услужение 12 человек холостых музыкантов с инструментами, играющие до 6000 номеров разных нот более 17 лет на инструментальной и духовой музыке и могущие давать концерты. Желающие нанять оных благоволят адресоваться Литейной части 3 квартал, подле Итальянской слободки, в Эртелевом переулке в д. Белавиной № 272».

Среди «благородных» и дилетантов из духовых инструментов пользовалась некоторым уважением «флейта». Но любителей играть на флейте было гораздо меньше, чем на гитаре и фортепиано, даже чем на скрипке. Сентиментальный звук флейты, видимо, не был сроден душе славянина, да и кроме того при игре на флейте нельзя подпевать, а русский человек, в своем обиходе, именно, любит соединить игру с пением. Поэтому-то учителей игры на флейте было сравнительно мало, мало издавалось и нот и школ для игры. Так, в 1810 году за 50 копеек продавались «Таблицы для флейты четырехклапанной и одноклапанной»[4]) и какие-то «Песни для флейты» за 2 р. 50 к.[5]).

Из об'явлений о продаже флейт отметим, что в 1809 г. [6]) «музыкант Классен уведомлял почтенную публику, что у него продавались флейты разных разборов, особенно флейты английские о 6 клапанах», а в 1806 году перчаточник Цвернер продавал «три флейты с наставлением, как на оных играть» [7]).

Высшим искусством игры на флейте — было достигнуть умения производить двойной голос и играть «дуэт на одной флейте, в котором беспрестанно будут слышны два тона совершенно согласные.» «Этим искусством, по сие время еще не слыханным», изумлял в 1806 году петербуржцев флейтист Фогель [8]).

---

[1]) «С.-Петербургские Ведомости» 1820 г. стр. 997.

[2]) Смотри нашу работу «Торговля крепостными в старом Петербурге». Наша старина 1916 г.

[3]) «С.-Петербургские Ведомости» 1823 г. стр. 1035.

[4]) Там же 1810 г. стр. 137.

[5]) Там же 1810 г. стр. 693.

[6]) Там же 1809 г. стр. 1008.

[7]) Там же 1806 г. стр. 339.

[8]) Там же 1806 г. стр. 336.

ГЛАВА ДЕВЯТНАДЦАТАЯ.

Изобретения музыкальные.

Весьма любопытною стороною изучаемого нами музыкального быта являются, как звали в старину — «музыкальные кунсты». В людях всегда было и всегда будет свойство не удовлетворяться положительною стороною и стремиться развить эту сторону до ее возможного максимума, нет, человек всегда будет предполагать антитезу, надеясь — конечно, тщетно, — дойти до синтезы. В музыкальных звуках человек усмотрел не только гармонию, но он заметил и подражание человеческому голосу, подражание звукам природы. И на это вполне частичное явление было обращено громадное внимание, и с глубокой древности до наших дней тратилось и, конечно, до конца веков будет тратиться бесконечное количество энергии воспроизвести механически человеческий голос, сделать автомата. Далее звук, гармонию человек извлекает из инструментов, прилагая известную механическую силу. Зачем прилагать эту силу человеку, нельзя ли заставить силы природы действовать на инструмент? И появляются тысячи тысяч различных механических приспособлений. Но при этом изобретатели, конечно, забывали, что мертвые силы природы можно заставить действовать только по законам механики. Потенциальную энергию можно превратить в кинетическую, но и только, а смычек, в руке артиста, повинуется не только законам механики, но и психики, над ним, над этим смычком царит гордая воля человека... И эту волю, и эту частичку человеческой личности никогда не удавалось и не удастся изобретателям воплотить. Ведь для того, чтоб ожила Галатея, потребовалось вмешательство богов...

И русский человек XVIII века, с большим любопытством рассматривавший все эти изобретения, дал им самое подходящее название — немецкое слово он не перевел, а применил в своем языке — «куншт», «кунстик» — вот определение всем тем выдумкам, которые привозились из-за моря.

Первый такой из кунстов появился в Петербурге в 1755 г. [1]): «В зале его превосходительства господина действительного камергера и кавалера И. И. Шувалова, на Невской перспективе, приехавший сюда из Парижа Франсуа будет показывать по понедельникам, вторникам, четвергам и воскресеньям пополудни с 4 часов до вечера свою художественную машину, которая представляет в натуральную величину пастуха и пастушиху (т. е. пастушку), которые играют тринадцать арий на флейтоверсе. Пастух при том ударяет такту и сии обе фигуры стоят под тению дуба, на котором движутся разного рода птицы и го-

---

[1]) «С.-Петербургские Ведомости» 1755 г. № 23.

лос свой с тоном флейты соединяют; с смотрителей будет брано по рублю, а по вторникам отворяться имеет машина, и механическое движение показываемо будет, за что тогда, два рубля заплатить должно».

Машину посетила сама императрица Елисавета Петровна, и «приехавший из Парижа Франсуа» был щедро награжден за свою диковинку.

Такие «механические машины» спорадически появлялись в Петербурге; так в 1777 году [1]) «с дозволения главной полиции показываемо здесь будет между Казанскою Церковью и Сьезжей (т. е. полицейскою частью) в Марковом доме прекрасная, невиданная здесь никогда механическо-музыкальная машина, представляющая изрядно одетую женщину, сидящую на возвышенном пьедестале и играющую на поставленном перед нею искусно сделанном флигеле 10 отборнейших по новому вкусу сочиненных песен, т. е. 3 менуэта, 4 арии, 2 полонеза и 1 марш. Она с превеликою скоростью выводит наитруднейшие рулады и при начатии каждой песни кланяется всем гостям головою. Искусившиеся в механике и вообще любители художеств не малое будут иметь увеселение, смотря на непринужденные движения рук, натуральный взор ее глаз и искусные повороты ее головы; все сие зрителей по справедливости в удивление привесть может. Оную машину ежедневно видеть можно с утра 9 до 10 вечера. Каждая особа платит по 50 к., а знатные господа сколь угодно».

Эти машины заменились впоследствии «верными и искусно устроенными механическими часами [2]), кои играют на флейте, арфе и басе 10 разных штук и представляют: 1) великолепное село, на левой стороне которого находится трактир, на верх коего из трубы выходит трубочист, бьет часы, и после последнего удара прячется паки в трубу, а на правой стороне виден под деревом сидящий и на флейте играющий пастух, а неподалеку от него на лошади почтальон, который соответствует пастуху игранием на роге; а во 2) трактирщика, стучащего служанке в окно и приказывающего подать почтальону пить, с изображением, что служанка приходит и несет бутылку и стакан, а за служанкою бежит собачка и лает на почтальона и со стоящим на оных попугаем, который отвечает на вопросы до 50 разных слов и поет арии».

Все эти машины, в конце-концов, привели к знаменитой говорящей женщине Фабера.

Если в описанных примерах на первый план выдвигалась механика, то одновременно множество занималось и усовершенствованием существовавших и изобретением новых инструментов, помощью коих должно было достигнуть высшей гармонии звука.

---

[1]) «С.-Петербургские Ведомости» 1777 г. № 59.
[2]) Там же 1799 г. стр. 2114.

Этим вопросом наши предки очень интересовались, причем, если изобретатель не хотел или не мог приехать, то известие о нем перепечатывалось в тогдашних газетах [1]):

«Господин Вирбес, клавикордный мастер в Париже, выдумал новый клавесин, названный «Клавесин Гармонико-Небесный», который один своею игрою может выигрывать с точностью «консерты» и «симфонии-консертанты». Он соединяет в себе действия, каковые имеют пьяно-пьяниссимо, форто-фортиссимо, кречендо и сморцендо с 5 или 6 степенями, переменяемыми по произволению, и сверх того сей клавесин совершенствует голос 14 разных инструментов, а именно: архилютни, туорбы, голубеты, мандолины, гобои, фагота, современной арфы, кларнета, флейты, свирели, тамбурина, гитары, игры, называемой небесной и гармоники».

Это известие появилось очень скоро после того, как в Петербурге [2]) «Антон Брандель будет почтенным любителям показывать играющий инструмент, который тоном против гобоя, подобен человеческому голосу и 8 футовым органам; оный инструмент при всяких концертах употреблен быть может, и на нем играют, как на клавикордах. Весом в 6 фунтов и величиною с большую книгу».

Из разных новоизобретенных инструментов особенным уважением у нас пользовался инструмент, носивший название гармоники (его нельзя смешивать с нашею народною гармонией), в изобретении которого участвовали и известный физик Хладни, и не менее известный Франклин. Первое сведение об этом теперь вполне позабытом инструменте относится к 1776 году [3]):

«Продается музыкальный инструмент, называемый гармоникою; любители оного могут явиться заблаговременно у Фрика, который имел честь обучать блаженной памяти государыню великую княгиню. Он живет у вдовы Демутин и скоро намерен отъехать; если же охотники пожелают слышать его собственный инструмент, пожаловали бы наперед ему о том дали знать и учинили в том договор».

Вот интересная биографическая подробность для изучения мало известной у нас первой супруги Павла Петровича. Затем, к нам приехал и сам Хладни [4]).

«Доктор Хладни из Витемберга, что в Саксонии, изобретатель эвхон, нового по разным журналам и ведомостям довольно уже известного музыкального инструмента, который благогласием своим с гармоникою совершенно сходствует, в строении же совсем от нее разствует, а в простоте, произведении тонов, ясности и чистоте согласия ее превосходит, чрез сие объявляет,

[1]) «С.-Петербургские Ведомости» 1776 г. № 90.
[2]) Там же 1773 г. № 80.
[3]) Там же 1776 г. стр. 57.
[4]) Там же 1794 г. стр. 743. У Финдейзена есть указание на приезд Хладни, но без приводимых нами подробностей.

что он искусства своего публично показывать не будет, а представляет готовность свою частным обществам на пристойных условиях дать об оном инструменте понятие и показывать некоторые, им же изобретенные, и в сочинении его, которое императорскою Академией Наук с одобрением принято и называется: «Открытия над умоначертанием звука учиненные», описанные акустические опыты, чрез которые тоны некоторых дотоле не рассматриванных звенящих тел, сколько взору, столько же и слуху удобообъемлемыми представляются. Жительство же имеет он противу Адмиралтейства в новом Щербакова доме, в первом входе от Исакиевской церкви внизу по правой руке, где можно всякой день с ним до полудня видеться и о надлежащем условиться».

Доктор Хладни, как видим, отрицал сходство своего инструмента с гармоникою, но музыканты, игравшие на этом инструменте, упорно звали его «гармоникою». Приезд Хладни в Петербург и, видимо, удачный результат его поездки окрылили надежды исполнителей на гармонике, в 1798 году давала на ней концерт девица Кирхгеснер [1]), в 1801 году, недавно приехавший сюда капельмейстер Ф. Странцевский, который уже имел счастие заслужить игрою своею на стеклянной гармонике от многих знатных особ одобрение, предлагает любителям музыки свои услуги» [2]). Странцевский, видимо, обосновался в Петербурге, потому что в 1809 году [3]) он «имел честь известить почтенную публику, что он не только делает гармоники с колокольчиками по изобретению славного Франклина, но и обучает играть на них». В следующем 1810 году [4]) тот же самый Странцевский извещал любителей гармоники, «что у него продаются работы его два новых таковых инструмента о 3 октавах из лучшего хрусталя сделанных и хорошо настроенных».

Вслед за гармоникою пошли всевозможные инструменты, названия которых производились и от «эхо», от Олимпа, мелодии и т. п. Начал эту эру музыкальных изобретений русский изобретатель: «изобретенный капитаном Ив. Соколовским трогательный (sic!) инструмент, достойный уважения почтеннейших любителей нежного тона, названный им «Эхо», которого еще нет нигде, продается, и по заказу подобные иметь можно с платежом по уговору половинного числа денег» [5]). Затем «нижеподписавшийся механик из Курляндии, имев недавно щастие представлять государыням императрицам изобретенный им по 10-летнем усилии инструмент, называемый Олимпикон, и удостоиться высочайшего одобрения, желает показать оный здешней почтеннейшей публике. Сей инструмент состоит из

[1]) «С.-Петербургские Ведомости» 1798 г. стр. 475.
[2]) Там же 1801 г. стр. 846.
[3]) Там же 1809 г. стр. 1270.
[4]) Там же 1810 г. стр. 1142.
[5]) Там же 1800 г. стр. 1704.

скрипки, виолы, виолончели и контр-баса, которые, хотя без смычка, возвышают звук свой до полной силы органа и издают, где нужно протяженные тоны; на нем также можно брать легко и приятно стакато, играя на клависах выше 5 октав, а посредством приделанной флажолетной перемены поднять каждый тон на одну октаву выше. Тоны чисты, а особливо нижние сильны и полны. Почтеннейшей публике, между различными музыкальными вещами, вышеупомянутый инструмент представлен будет в новом филармоническом зале по Английской Набережной в доме Коммерческого Общества в среду 18 мая. Начало пополудни в 2 часа. Билеты по 5 рублей каждый можно получать при входе в зало. Сей инструмент также продается за сходную цену, Эрнст Гаузен, механик из Курляндии» [1]).

Затем в начале 1838 года [2]) перед петербуржцами выступал Фридрих Кауфман с целым рядом изобретенных им инструментов, а именно: 1) «гармонихорд — инструмент, с металлическими струнами, имеющий в звуке большое сходство с гармоникою, но превосходящий ее своим объемом и разнообразием тонов: 2) симфонион — вы слышите, действительно, игру на фортепиано, акомпанирующем флейте со всеми капризами музыканта, то ускоряющего, то замедляющего такт; 3) сельпинион исполняет на 9 трубах с литаврами блистательные фуги из Мессии Генделя. Главное затруднение при составлении сего инструмента состояло в том, чтоб каждая труба производила несколько звуков. Об удачном разрешении сей задачи можно судить по трубачу автомату, который на трубе без клапанов трубит двойные ноты».

Об усовершенствовании органа, превращении его в музыкальный оркестрион и о попытках сделать механическое пианино речь будет ниже.

ГЛАВА ДВАДЦАТАЯ.

Колокола. Органы.

«Изобретение колоколов» — так поучали русскую публику в 1800 году [3]) приписывают египтянам, поелику оные употребляемы были ими при возвещении Озиридиных празднеств. В Афинах жрецы Прозерпины и Цибелины употребляли оные также при жертвоприношениях. Колокола известны равномерно были персам, и вообще римлянам. Папа Собиан и Постлин Комский ввели употребление оных и при церквах, частию для призывания благочестивых людей к слушанию божией службы,

[1]) «С.-Петербургские Ведомости» 1821 г. стр. 466.
[2]) «Северная Пчела» 1838 г.
[3]) «Моск. Вед». 1800 г. стр. 1331.

частию же для отличия оной, но до 6 столетия не было нигде больших колоколов. В 610 году армия Плоторова, осаждавшая город Сен, была так испугана звуком колоколов церкви Св. Стефана, что сняла осаду и обратилась в бегство», а в 1775 году [1]) «Иоган Герман Камман, иностранец, умеющий лить колокола и обучать колокольной музыке на голландский манер», жил в Петербурге в Ревельском трактире. Одно время колокольной игрою или игрою на курантах очень и очень интересовались— с легкой руки Петра Великого на петербургских церквах устраивались куранты, они выписывались за большие деньги из-за границы, вместе с ними приезжали и курантные мастера, или «колокольные игральные музыканты», которым за игру на курантах платилось значительное, особенно по тому времени, жалованье. и вот [2]) «в прошлом 1724 году апреля 23 дня в канцелярии от строений учинен контракт с иноземцем колокольным игральным музыкантом Яганом Крестом Ферстером быть в службе его императорского величества на три года в Санкт-Петербургской крепости у играния в колокола на шпице Петропавловском... А в ту свою бытность выучить ему на колоколах играть, что на упомянутом шпице, российских людей из малолетних 6 человек в сущую твердость»...

Таким образом, эти выписываемые иноземцы должны были подготовить музыкантов из малолетних русских. В делах постройки Петропавловского собора должны находиться любопытные подробности об устройстве первых курантов в царствование Петра I и следующих в царствование императрицы Екатерины II.

Из частных лиц граф Бестужев-Рюмин имел в Петербурге дом с башнею, на которой помещались выписанные из заграницы часы. Дом Бестужева был там, где теперь сенат.

Первый раз сведение об органе [3]), предназначенное для широкой публики и потому отпечатанное в «Академических Ведомостях», появилось в 1737 году. 29 ноября этого года происходила постановка нового большого органа в немецкой церкви Петра и Павла. Орган был пожертвован Минихом, и об этом событии, имевшем значение для немецкой колонии Петербурга, оповестили и все население империи. Оповещение было сделано понятно почему—Бирон, всевластный Бирон, был лютеранин по вероисповеданию.

В XVIII веке органы довольно часто продавались в Петербурге; так, в 1788 году «у инструментального мастера Ган продаются со 12 голосами большие органы, вышиною 5, шириною 4, глубиною $1^1/_4$ арш., которые укладываются в ящики» [4]).

---

[1]) «С.-Петер. Ведом». 1775 г. № 16.
[2]) Материалы к истории имп. Акад. Наук т. II, стр. 60.
[3]) Материалы имп. Ак. Наук ч. III, стр. 525.
[4]) «С.-Петер. Вед». 1788 стр. 290.

Но очень скоро эти органы заменились механическими, небольшими, с валами. Так [1]), «у музыкальных инструментов мастера Иогана Густафа Ветхе продается весьма приятного тону, на подобие обыкновенного шкафа из красного дерева сделанный и бронзою украшенный орган» или [2]) «в Мещанской, в Будаковом доме № 68 у органного мастера Вахтера продается новый комнатный красного дерева с бронзою орган о 8 переменах голосов и о 2 валах».

С конца 80-ых годов XVIII века появились в продаже под названием органов нынешние шарманки [3])—«против Адмиралтейства, в Щербаковом доме № 104 у Цана с товарищи его продаются посячие с золотыми карнизами и 6 регистрами красною краскою крашеные органы, которые 15, а другие меньше с 3 регистрами 11 штук играют».



Уличный шарманщик и «Петрушка».

В начале XIX века в Петербурге были два случая разыгрывания в лотерею механических оркестров. Так, в конце 1801 года г. И. Г. Страссер известил петербургскую публику, что он «с высочайшего разрешения» будет разыгрывать в лотерею [4]) «большое свое собственного своего изобретения механическое произведение, которое, будучи соединено с астрономическими эквационными часами, играет само собою величайшие музыкальные творения славнейших сочинителей с полным оркестром всевозможным искусством». Чтобы публика могла познакомиться с этим «произведением», Страссер открыл целую серию концертов в «зале дома Капитула ордена св. Иоанна Иерусалимского»—быв. пажеский корпус, причем лица, взявшие хоть один билет на лотерею,—цена билетам была назначена 1 рубль,—

---

[1]) «С.-Петербургские Ведомости» 1800 г. стр. 351.

[2]) Там же 1803 г. стр. 11.

[3]) Там же 1788 г. стр. 353.

[4]) Там же 1801 г. стр. 3210, 3402. 1802 г. стр. 551, 1822, 1965, 2139. 1804 г. стр. 17, 434, 846; 1805 г. стр. 6.

пользовались правом бесплатного входа. Свое «произведение» Страссер оценил в 60 т. рублей, следовательно, нужно было распродать 60 тысяч билетов; понятно, что на распродажу такого громадного количества билетов требовалось много времени, и 1 января 1804 года Страссер «счел я за нужное точнее осведомиться о числе розданных по сие время лотерейных билетов. Хотя следствие сего изыскания совершенно не соответствовало моему ожиданию, поелику, невзирая на все мое старание и подкрепление со стороны почтенной публики, все еще остается нарочитое число лотерейных билетов не разобранным». Несмотря на это, на те убытки, которые он должен был понести, Страссер решил разыграть свою лотерею: кажется, к этому понудила его полиция, в которую поступали жалобы на слишком большое замедление в розыгрыше, который был первоначально назначен на ноябрь 1802 года. По крайней мере последнее об'явление о самом розыгрыше появилось уже не от имени Страссера, а от «санктпетербургской полиции». Розыгрыш состоялся, и выигравшей оказалась вдова «бывшего в церкви св. Петра и Павла пастора Герольда», которая в следующем же году отдала этот оркестр в аукционный зал для продажи с публичного торга. Кажется, в конце концов он попал в Эрмитаж, где имеется подобный механический оркестр, который, впрочем, может быть и «произведением братьев Шерцингеров, разыгрывавших свой механический оркестр 30 апреля 1819 года [1]).

В 1845 году весь Петербург заинтересовался новым вымыслом, который воспроизвел таинственный барон Брамбеус—Осип Иванович Сенковский [2]). Оказалось, что «барон Брамбеус» не только профессор-ориентолог, не только редактор «Библиотеки для Чтения» и литератор-автор сатирических повестей, но и музыкант-изобретатель. Им был выдуман и помощью двух музыкальных мастеров Петербурга Х. Н. Генча и Гибера воспроизведен особый инструмент, который был назван «клави-оркестром». Наружность клави-оркестра была следующая: он занимал в комнате менее места, чем обыкновенный флигель,— два с половиною аршина в квадрате, а в вышину имел 3½ аршина, наружность его гладкая, без всяких украшений: везде чистое палисандровое дерево почти без примеси металлов. Как мебель, клави-оркестр (по представлениям того времени) отлично хорош и превосходно убирает комнату. Со всех четырех сторон—прозрачные, створчатые двери позволяют видеть внутренность, наполненную множеством деревянных и медных инструментов. Одни только струнные инструменты закрыты кругом от пыли и спереди заслонены рамкою, обтянутой тафтой нежно-голубого цвета, и возвышающеюся над клавиатурой. К той же рамке приделан нотный мольберт с двумя бронзовыми подсвечниками.

[1]) «С.-Петербургские Ведомости» 1819 г. пр. № 28. Сын Отечества 1819 г. 53 стр. 286.

[2]) Иллюстрация 1845 г. стр. 465—468. «Сев. Пчела» 1845 г. стр. 1129.

Этот клави-оркестр имел следующие четырнадцать регистров:

1) Квартетный регистр, или регистр звуков трения: он состоял из соединения 4 разных регистров, которые играли и каждый отдельно, и обнимал 6 октав от самого низкого контрабасного mi до самого высокого mi скрипичного.

2) Регистр тихих деревянных струн. Он же служил регистром vox angelica для органной игры.

3) Регистр звучных деревянных струн. Оба эти регистра шли от самого низкого виолончельного ut до самого высокого mi.

4) Регистр крытых органных труб того же об'ема, как квартетный.

5) Регистр открытых гнусящих труб, от низшего виолончельного fa на четыре октавы вверх.

6) Регистр бараньих струн, служащий вместе с арфою и орудием pizzicatto, тоже полный на шесть октав.

7) Регистр кларнетов от fa на четвертой басовой линейке до sol над пятою сопранною.

8) Регистр флейт того же размера.

9) Регистр флейточек (piccolo) от среднего si до бесконечно высокого mi: никакая птичка не поет так высоко; последняя нота почти целою октавою выше самой высокой фортепианной ноты. Этот регистр играет всегда октавою выше.

10) Регистр гобоев, того же об'ема.

11) Регистр медных инструментов, заключающий в себе офиклеиды, тромбоны, трубы, валторны в пять октав, считая от contra si-bémol.

12) Регистр фаготов в три октавы, считая от contra si-bemol.

13) Регистр человеческих горл (vox humana) в три с половиною октавы, считая от si bémol на второй басовой линейке.

14) Барабаны, янычарские тарелки, триангли и прочие мелочи.

Играть на этом клави-оркестре приходилось помощью двух клавиатур и двух родов педалей (общее число их было 20): десять впереди и прижимались носком ноги, десять позади и прижимались пятою. Особенности регистров заключались в перемене тембров, так (по описанию Кукольника в «Иллюстрации», очевидно со слов самого Сенковского) регистр флейт переменял четыре раза свой тембр: сперва «обыкновенная флейта»—отлично хорошая, потом та же флейта с «поющим» странным тембром, удивительно сладким, с переливами и дрожаниями, которых в подлинной флейте нет; наконец, флейта с «тенорным фистульным тембром», очень звучным, очень поющим и вибрирующим. Далее: «один и тот же клавиш, без перемены педалей, давал за одним пожатием продолжительный звук струнного инструмента, а за другим, несколько различных, pizzicato на той же струне! В одно и то же время можно было

играть на виолончели и арфе, ничего не передвигая». Звуки регистра фаготов были так сильны и полнозвучны, что от одной ноты дрожали стекла в окошках зала.

Инструмент был не вполне готов по следующей уважительной причине—«все время постройки с опытами продолжалось не более 26 месяцев, но изобретатель так нетерпеливо желал поскорее насладиться своим созданием, что некоторые весьма интересные регистры, уже совсем готовые, не поставлены на свои места, для того только, чтоб на прочих можно было играть в день переезда семейства его с дачи в город». И, несмотря на все это, впечатление от игры было следующее: «Два даровитые артиста, ученый капельмейстер В. М. Кажинский и превосходный фортепианист Ф. П. Шиллер, разыграли при нас почти всего Моцартова «Дон-Жуана», и мы не можем высказать эффекта, произведенного в нас этим волшебным инструментом, который, спешим прибавить, создан русским умом и исполнен под руководством изобретателя. Мы слушали с удивлением и восторгом эти чистые, верные, полные, бесконечно разнообразные звуки, то сильные как гром, то нежные и сладкие как весенний воздух; звуки, которых timbre беспрерывно меняется по воле музыканта, раздаваясь попеременно или вместе всеми известными звуками оркестра и не редко представляя изумленному слуху тоны каких-то новых, неведомых инструментов, удивительной приятности и силы».

Такой восторженный отзыв был помещен или самим изобретателем, или его ближайшим приятелем. Другой современник — положим, литературный противник — Ф. Булгарин, на вопрос по поводу клави-оркестра, что это такое? отвечал: «это нечто вроде органа, но не орган». Словом, такого буйного восторга Ф. Булгарин не выражал.

ГЛАВА ДВАДЦАТЬ ПЕРВАЯ.

Скрипка. Струны.

Скрипка, или, как писали в то время, скрыпка, продавалась в Петербурге различная — «на Невском проспекте, подле дома Строганова, в д. № 301 продаются скрыпки ценою от 2 р. до 5 рублей и от 15 р. до 25 рублей и дороже» [1]) и в Меншиковом доме, который ныне принадлежит Демуту и находится в задней Конюшенной улице под № 221, у италиянского певца Тестори продаются лучших мастеров: как-то, Страдиваруса, Амати, Штейнера, скрыпки, альто, виоли и виолончели».

А в 1803 году уже вышло из печати [2]): «Основательное скрипичное Училище, сочиненное г. Моцартом». «Излишне

[1]) «С.-Петер. Ведомости» 1780 г. стр. 91.
[2]) Там же 1803 г. стр. 3098.

было бы описывать изящность этой книги» — говорилось в извещении о продаже этой книги: «редкий знаток или охотник музыки, которому бы не известен был по сочинениям сей столь отличившийся в музыке муж, который написал сию книгу не из корыстолюбия, но единственно для пользы учителей и маломущих охотников к учению, кои не в состоянии долгое время нанимать учителя. Польза сей книги двоякая: 1) учитель имеет в ней готовое показание ученику, 2) учащийся при малом первоначальном показании учителя руководством сей книги может усовершенствоваться и быть великим игроком скрипичным. А как оная книга при конце уже отпечатывается и в рассуждении нот и фигур стоит не малого иждивения, то и приглашаются охотники подписываться на оную: цена подписная 4 рубли. По окончании подписки цена возвысится».

А в 1808 году продавалась уже за 35 копеек «Азбука для скрипки» [1]). Вообще надо заметить, что руководств для скрипичной игры издавалось значительное количество, они ходко шли на книжном рынке, выдерживая по нескольку изданий, что случалось в то время с очень немногими книгами. Так, в 1829 году [2]) вышла 2-м изданием «Скрипичная школа Роде, Вальоте. Крейцера», в 1835 году [3]) 3-м изданием «Скрипичный учитель или собрание для изучения на скрипке необходимых правил», и т. д.

Русские мастера скрипки появились сравнительно рано, — «возле Казанского моста в угольном доме г. Кусовникова у скрыпичного мастера Ивана Андреева продаются за весьма сходную цену по препоручению одной особы 2 скрипки, альт и виолончель итальянской работы» [4]), — таким образом русский мастер публиковал не о скрипках своей работы, а о продаже по комиссии итальянских скрипок. Последние ценились: на русской скрипке, по мнению большинства, могли играть только ремесленник, дворовый, самоуки, но не артисты. А между тем в Петербурге с незапамятных времен Иван Андреевич Батов [5]) (может быть, выше приведенное об'явление относится к нему, фамилия у ремесленников пропускалась, довольствовались одним отчеством) делал скрипки, которые не уступали лучшим старинным итальянским скрипкам. Приводим описание жизни этого мастера, составленное его современником — конечно, это описание страдает и преувеличением, и странной смесью напыщенности и сентиментализма в одно и то же время, но, несмотря на эти недостатки, оно все-таки очень характерно. Автор его «весьма удивился, услышав вдруг от одного из своих приятелей, что в бытность его в Вене, Липинский, этот другой Паганини, сказывал ему, что он приобрел в бытность свою в Петербурге русской

[1]) «С.-Петербургские Ведомости» 1810 г. стр. 137.
[2]) «Север. Пчела» 1829 г № 118.
[3]) Там же 1835 г. стр. 632.
[4]) «С.-Петер. Ведом». 1809 г. стр. 466.
[5]) «Север. Пчела» 1833 г. № 40 и 107.

работы скрипку, которую, к сожалению, уступил за весьма значительную цену одному любителю превосходных скрипок. Липинский изъявлял тогда пожелание приобрести снова подобную драгоценность и уверял, что после знаменитых итальянских скрипичных мастеров, русский мастер Иван Батов, конечно, занимает первое место».

Как характерны эти строчки, и не только для 1833 года, когда они писаны, но вообще для многих лет спустя. Оценивает русского мастера поляк-скрипач, имя русского мастера известно за границею, а русские люди, соотечественники этого мастера, не знают даже о его существовании. Автор вышеприведенных строчек отправился розыскивать этого Батова. И опять знакомая картинка, столь родственная и нашей действительности, — «немедленно отправился на Караванную улицу, что от Садовой ведет на Невский проспект, в дом Куприянова, где чрез пребольшой двор добрался до темной лестницы, по которой взобрался в третий этаж, в квартиру, занимаемую инструментальным мастером Иваном Андреевым Батовым» — так и подобает, русский мастер, следовательно, он живет где-то на закоулке, к нему и не доберешься. И еще одна черточка: писатель 30-х годов, восхищающийся этим мастером, называющий его: «русским художником, превышающим современных иностранцев», не может все-таки забыть, что это русский ремесленник, а не дворянин, и дает ему сокращенное отчество, называет его: «Андреев», а не «Андреевич». Это мелочь, но из таких мелочей и составлялось целое.

Как же Батов сделался скрипичным мастером? Делаем опять выписку:

«Он был простым столяром, лет сорок пять тому назад, и случайно жил поблизости одного инструментального мастера, который славился по Москве своим искусством; этого рода мастерство юному Батову понравилось: он упросил родителей своих отдать его к этому хозяину, и тогда-то в нем вполне пробудился сей талант: он только и спал и видел, что свое мастерство: говорил-ли с кем, писал ли к кому, всегда примешивал несколько выражений скрипичного искусства; словом, он полюбил это дело с жаром не только молодого человека, но и человека, желавшего, алкавшего громкой славы, и для коего исполнение его помыслов было второю природою, необходимостью, пищею! И как же он обрадовался, когда после многих трудов наконец в первый раз ему удалось гардировать скрипку, которая была одобрена мастером! Семь лет сряду Батов был учеником, впрочем лишь по названию, потому что он помогал хозяину, который видел в нем лучшего своего содейстователя. Оставив хозяйскую мастерскую, Батов сам обзавелся и начал делать инструменты, все попрежнему с жаром добиваясь до возможного совершенства, каковового наконец и успел достичь: Лафон и Роде, в бытность свою в Петербурге, куда Батов пере-

селился в конце царствования императрицы Екатерины II, восхищали публику, и что же? — они играли на скрипках, гардированных Батовым. Знаменитый наш скрипач А. Ф. Л. (т.-е. Львов) иначе не играет, как когда его превосходная черная скрипка работы одного из славных итальянских мастеров побывает в руках Ивана Андреева. В 1820 году Батов имел счастье поднести государю императору Александру Павловичу скрипку своей работы, которую государь велел взять за 2000 р., сказав с свойственною ему милостью, что инструмент сей стоит сей цены, и что он не дарит сии деньги, а именно платит по оценке знатоков. На бывшей в 1829 году выставке в С.-Петербурге все люди, знающие толк в превосходных инструментах, отдали полную справедливость вещам Батова, которому вследствие сего дана большая серебряная медаль для ношения на Анненской ленте. Батовские новые скрипки продаются от 300 до 500 рублей; старые же, т.-е. давно сделанные, ценятся от тысячи до двух тысяч. Ромберг, играя однажды на виолончели работы Ивана Батова, никак не хотел верить, что этот превосходный инструмент был работы русского мастера и, восхищаясь совершенством оного, говорил, что если-б его древний итальянский виолончель когда-нибудь испортился или сломался, то он купит Батовский, не зная ничего лучше»...

После Хандошкина — талантливого русского скрипача, популяризатора народной песни, издавшего ряд русских песен для скрипки, например «Шесть русских песен на 2 скрипки с вариациями, сочинение Ивана Хандошкина» [1] — на концертной эстраде долгое время не выступало русских скрипачей, и лишь с средины 30-ых годов среди различных иностранных знаменитостей начинают проскальзывать русские фамилии: Семенов [2], Дмитриев [3], Юзефович [4], Щепин [5], Н. Я. Афанасьев [6].

Любопытно проследить отзывы газет и журналов того времени с отношением публики: журналисты пропагандировали этих скрипачей по мере возможности, но петербургская публика оставалась холодною к этим русским артистам, предпочитая им тех, кто хотя и не обладал таким талантом, как Афанасьев, но зато носил какую-нибудь немецкую фамилию, как, например Кюн...

Струнами в первое время торговали специальные торговцы, приезжавшие из Италии—«Приехавший сюда недавно итальянец Франциск Кото Фабио в доме Шемякина близ Аничкова моста продает струны для скрипки, баса и арфы» [7].—Сохранились не-

---

[1]) «С.-Петербургские Ведомости» 1810 г. стр. 639.
[2]) «Северная Пчела» 1836 г. стр 159.
[3]) Там же, 1839 г., стр. 164.
[4]) Там же 1841 г. № 78.
[5]) Там же 1842 г. стр. 247.
[6]) Там же 1850 г. стр. 253.
[7]) «С.-Петербургские Ведомости» 1785 г. стр. 845.

которые данные и о ценах, так например, в 1772 году бунд скрипичных струн стоил 3 рубля [1]), в 1773 году [2]) «в Гостином дворе, в Суровской линии, под № 126 в окошке» (в то время в Гостином дворе были не только лавки, но и окошки, т.-е. из большой лавки отделяли каморку, в которой дверь в то же время была и окошком, покупатель, таким образом, не входил в лавку, он покупал с улицы, через окошко) «продавались струны басы, терции, секунда и квинта по 10 коп. штука, а целая связка уступалась за 2 р. 50 к.», впоследствии вместо указания на цены делалось общее указание: «за обыкновенную цену» [3]) или «за сходную цену» [4]).

Но вскоре приезжающие иностранцы сообразили, что гораздо выгоднее выделывать струны в Петербурге, где материал для них и дешевле, и лучше, чем вывозить их из-за границы, платя таможенную пошлину. Инициатива в этом деле принадлежала англичанину И. Деберу; он в 1804 году уведомил петербургских музыкантов, что [5]):

«И. Дебер, приехавший из Лондона, делает всякие римские скрипичные и арфные струны разных цветов на Галерной улице, д. № 216».

Затем долгое время снабжали музыкантов в Петербурге «Фр. Гаутшильдт [6]), его брат Августин Гаутшильдт [7]) и, наконец, вдова последнего» [8]). Мастерские изготовления струн располагались на Офицерской улице, вблизи каменного театра, и в пересекавших Офицерскую улицу переулках.

ГЛАВА ДВАДЦАТЬ ВТОРАЯ.

Клавесин. Клавикорд. Фортепиано.

Начнем нашу летопись о фортепианино в Петербурге с напоминания определения [9]) праотцов нынешнего инструмента.

«Клавесин» «виргинал» — спинет — «клавицитериум»—«цимбало» «клавицимбал»—«Flügel»—были инструментами, у которых на конце клавиши укреплялся пружинный механизм деревянного тангента (молоточка) снабженного на конце заостренным кончиком вороньего пера, которым струна задевалась или ущемлялась при опускании клавиши. Струны клавесина металлические, он имел по две клавиатуры с об'емом до 5 октав. Делали клавесины имевшие до 20 перемен или регистров для подражания звукам арфы, лютни, флейты и т. д. Можно было не

---

[1]) «С.-Петербургские Ведомости» № 60.
[2]) Там же № 74.
[3]) Там же 1780 г. стр. 1027.
[4]) Там же 1809 г. стр. 63.
[5]) Там же 1804 г. стр. 2129.
[6]) Там же 1809 г. стр. 1103.
[7]) Там же 1810 г. стр. 1341.
[8]) Там же 1820 г. стр. 2009.
[9]) Р. Гедике. Очерки Истории Музыки стр. 124.

прерывая игры употреблять различные регистры совокупно или порознь с помощью пружин; чтобы приводить в движение эти пружины, нужно было брать педали или нажимать коленом особо устроенные кнопки. Клавесин имел свои специфические очаровательные эффекты, свои оригинальные, прелестные, ясные, кристаллически прозрачные тембры».

«Клавикорд имел продолговатую четыреугольную форму, его кишечные струны звучали посредством маленьких медных штифтиков или тангентов, прикрепленных к концу клавиш. Получалась протяженность звука, миниатюрное crescendo и diminuendo. Тон клавикордов очень небольшой, но его робкие, тихие звуки отличались прелестным тембром, и клавикорд мог передавать певучесть, экспрессию, изысканные оттенки. Бах играл охотнее на клавикордах, нежели на клавесине и фортепиано.

«Фортепиано» — клавичембало col piano e forte — металлические струны с фортепианным молотком — было изобретено в 1711 году.

Первое печатное известие находим в С.-Петербургских Ведомостях за 1729 г. Выписываем его текстуально:

«Любопытным охотникам до хорной и каморной музыки через сие известно чинится, что в Данциге, на продажу имеются:

1) малые органы хорного и каморного голоса с 7 играющими голосами с тремулантом по 200 рублей.

2) прецрядный клавесин от контр 0 : 0 и с до с (до третьей октавы) с 4 голосами, из которых один о 4 тонах, 2 о осьми, четвертый о 16 тонах по 100 рублей.

3) прецрядный клавикорд прецрядной работы за 30 рублей.

Все три суть так согласных голосов и пречистой работы, что более как голоса оных, так и работа лучше быть не может.

И ежели бы кто до сих прецрядных музыческих инструментов охоту возымел, тот может, в 6 или 8 недель, к хозяину оных инструментов Феофилу Андрею Фолкману, органисту главной церкви св. Екатерины в Данциге, письмом отозваться. От помянутой цены ничего убавлено не будет, которые инструменты такожде не иным образом как при заплочении в Данциге получены быть могут» [1]).

Почему органист церкви в Данциге вздумал публиковать о продаже инструментов в Петербургском издании, мы не знаем; может быть, он слышал о щедрости русских, о том, что русским можно продать все, что угодно, лишь бы оно было иноземное, может быть, ему посоветовал кто-либо из родственников и приятелей, уже живущих в Петербурге. Но нельзя не отметить и предусмотрительность органиста — уплата денег

---

[1]) «С.-Петерб. Вед». 1729 г. стр. 176.

должна была быть произведена в Данциге, и инструменты могли быть отпущены лишь по получении денег вперед.

В Петербурге первый мастер и торговец появился в 1747 году [1])—«по Большой Морской у инструментального мастера Иоахима Бернарда Вильде продаются клавицимбалы и клавикорды». Первое время в Петербурге продавались почти исключительно клавикорды, и только в 1765 году [2]) мы встречаемся с продажею «флигелей, пантолон и клавикордов», при чем продавались и «столчие панталоны» [3]) и «подержанный пантолон» [4]).

Пантолон—клавикорд, изобретенный мастером Pantalon—имя мастера, очевидно, сделалось нарицательным, но по-русски оно звучало странно.

С первым известием о фортепиано мы встречаемся в 1771 г.[5])

«Сделанный знатнейшим мастером инструмент, фортепиано называемый, продается на Васильевском острове в 10-й линии в доме секретаря Гивнерса, где любители музыки оной видеть и о цене спросить могут».

В 1772 году мы встречаемся уже с фортепиано из красного дерева; этот материал считался самым подходящим, при чем с начала XIX века фортепиано стали украшаться бронзою [6]) — «имеются для продажи и делаются на заказ фортепиано с бронзою и без оной» или «снаружи бронзою, эмалнею и тафтою украшенные» [7]).

Об этой любви наших предков украшать фортепиано бронзою находим указание и в следующем извещении от государственной коммерц-коллегии [8]): «Его императорское величество высочайше повелеть соизволил фортепиано и клавиры, у которых не на самых корпусах, а на одних замках для укрепления будет наложена бронза, со взятием пошлин, пропускать беспрепятственно».

Из других материалов для фортепиано встречаемся с указанием «на орех» затем — «корпус и ножки из лучшего дерева» [9]) и «простое дерево», какое именно — не указывалось, но оно противополагалось красному [10]).

К 70-м годам XVIII столетия спрос на инструменты увеличился, и появилось новое условие при продаже [11]):

«В Малой Морской в доме купца Бромберга, у живущего в оном клавирного мастера Николауса Шкоха продаются клави-

[1]) «С.-Петербургские Ведомости» 1747 г. стр. 727.
[2]) Там же 1765 г. 69.
[3]) Там же 1768 г. № 47.
[4]) Там же 1773 г. № 71.
[5]) Там же 1771 г. № 64.
[6]) Там же 1800 г. стр. 3565.
[7]) Там же 1803 г. стр. 100.
[8]) Там же 1804 г. стр. 1773.
[9]) Там же 1778 г. стр. 324.
[10]) Там же 1780 г. стр. 244
[11]) Там же 1772 г, № 28.

цимбалы, клавиры и английские фортепиано из красного дерева; помянутой мастер обязывается их исправлять целый год безденежно».

Но и этого условия — годового бесплатного ремонта — стало недостаточно, нужно было назвать имя мастера; если его не называли по фамилии, то определяли как «наиславнейший» или «первейший в Париже мастер» [1]) и т. д.; далее нужно было указать и место производства; раньше всего мы столкнулись с Стокгольмом» — «в 10-й линии в доме секретаря Никласа продаются разные клавиры, деланные в Стокгольме Готлибом Розенау в $4^1/_2$ октавы по вольной цене [2]), затем стали цениться английские инструменты, причем или указывалось вообще: «новопривезенные из Англии фортепиано, клавицимбалы и совсем новым образом сделанные спинеты, на которых пению весьма хорошо аккомпанировать можно» [3]); к этому общему указанию изредка присоединялась и фамилия мастера, например, Цумпель [4]), Байер [5]), Стодарт [6]).

В начале XIX века появилась мода на венские инструменты [7]) «в Конюшенной улице, в новопостроенном Немецкой церкви доме, что напротив Реформатской церкви, во втором этаже продаются два весьма хорошие, недавно из Вены привезенные и удобно играющиеся фортепиано на подобие флигелей, из коих одно в 6, а другое в $5^1/_2$ октав». В ходу была фабрика мастера Шанца [8]) и особенно Миллера — «продаются 2 прекрасных фортепиано, новейшего вкуса, на подобие бюро, работы известного в Вене привилегированного мастера Миллера» [9]) или продаются 5 фортепиан, новоизобретенных в деланных М. Миллером в Вене» [10]).

О ценах на фортепиано у нас почти нет сведений; приведем все те крохи, которые нам удалось добыть путем тщательного пересмотра не одной тысячи печатных листов: «у Кари Матиса в Кутасовым доме, против Адмиралтейства, продаются хорошие фортепиано на 300 р., другое с флейтами за 450 р.» [11]); продается настоящее английское фортепиано о 6 октавах отменного тону, цена 1000 р.» [12]); «продается лучшей работы Регенсбургской флигель-фортепиано за 350 р.» [13]); продается форте-

---

[1]) «С.-Петербургские Ведомости» 1778 г. стр. 324.
[2]) Там же 1779 г. № 8.
[3]) Там же 1784 г. стр. 760.
[4]) Там же 1779 г. стр. 1321.
[5]) Там же 1783 г. № 61.
[6]) Там же 1806 г. стр. 459.
[7]) Там же 1802 г. стр. 1368.
[8]) Там же 1804 г. стр. 203.
[9]) Там же 1807 г. стр. 903.
[10]) Там же 1808 г. стр. 114.
[11]) Там же 1805 г. № 562.
[12]) Там же 1806 г. стр. 1154.
[13]) Там же 1810 г. стр. 426.

пиано лучшего мастера Тейхерт о 5 октавах за 300 рублей» [1]) и продается фортепиано хорошего тону работы мастера Келера совсем почти новое о 5 октавах за 250 рублей» [2]).

В XVIII веке очень часто были случаи продажи фортепиано частными лицами, причем указывалась и фамилия этих лиц, это указание иногда имеет большую цену для биографии, так мы узнаем, что в 1771 году продавал клавир «придворный музыкант Федор Богданович», надо думать, отец творца «Душеньки» [3]), долгое время продавались клавиры у Хераскова, творца «Россиады» и сочинителя комиссии об уложении Волкова [4]) и т. д. Иногда фортепиано продавалось заодно с домом, что понятно, но нередко фортепиано продавалось и в совсем неподходящей компании [5]): «на Невской перспективе, неподалеку Аничкова мосту д. № 154 продается бочками голштинское масло и 2 английские фортепиано». В 1796 году продавалось какое-то совершенно особое фортепиано, «которое свободно в карету можно поставить» [6]).

Большинство продававших были музыкальные торговцы или фортепианные мастера, но продавались фортепиано и в мебельных лавках [7]): «На Невском проспекте, в голландском кирочном доме № 21 подле Зеленого моста, во вновь открытой мебельной лавке продаются фортепиано с флейтами и без оных лучших мастеров: тут же делаются на заказ разных сортов мебели».

Хотя первый об'явивший о продаже клавикорд инструментальный мастер Вильде уверял [8]), что «он же умеет делать новые и старые починивать», но позволительно сомневаться, чтобы Вильде делал новые инструменты, так как он не жил в Петербурге целый год, а приезжал весною с первыми судами, приходившими в Петербург, и позднею осенью того же года уезжал — «Иоахим Бернгард Вильде инструментальный мастер, в скором времени намерен отсюда уехать, чего ради, ежели кто на нем имеет долги, могут явиться к нему». Так же скептически можно отнестись и к заявлению Ферстера, жившего в 1765 г. на Слоновом дворе, что и у него делались новые инструменты. Но более вероятно, что с конца 80-ых начала 90-ых годов XVIII века приезжавшие в громадном количестве инструментальные мастера [9]) принялись за выделку и петербургских «панта-

---

[1]) «С.-Петербургские Ведомости» 1810 г. стр. 555.
[2]) Там же 1810 г. стр. 668.
[3]) Там же 1771 г. стр. № 46.
[4]) Там же 1773 г. № 46.
[5]) Там же 1788 г. стр. 34.
[6]) Там же 1796 г. стр. 1065.
[7]) Там же 1800 г. стр. 3889.
[8]) Там же 1748 г. стр. 727.
[9]) Не претендуя на полноту, даю список тех инструментальных мастеров XVIII в., с которыми мне пришлось столкнуться: Альберт (1779 — 1784), Бер (1797) Бетге (1785 — 1798), Бич (1797), Брауншвейг

лон», «флигелей», клавикорд и фортепиан. Большинство из этих мастеров, видимо, пользовавшихся хорошим заработком, очень скоро возвращалось к себе на родину, часть их умирала здесь, причем дело прекращалось за неимением наследников, а потомки некоторых приезжих инструментальных мастеров существуют и поныне, продолжая дело своих отцов и празднуя юбилеи своих фирм [1]).

Из сравнительно недолго работавших в Петербурге мастеров укажем на Людовика Кестера, который в 1803 году извещал [2]), что «недавно приехавший сюда инструментальный мастер Людовик Кестер извещает почтеннейшую публику, что он



Контреданс в начале XIX в. (аккомпанимент на клавесине).

делает фортепианы, известные под названием венских, кои славнейшим Моцартом признаны за совершеннейшие». — В этом извещении раскрывается секрет, почему в начале XIX века вошли в моду «венские фортепиано»: их признавал за совершеннейшие сам Моцарт. Затем любопытно одно извещение гремевшего когда-то фортепианного мастера Тишнера; в 1819 г. он об'являл:

«Замечено мною, что с некоторого времени чужие фортепиано подложным образом продаются, якобы сделанные на моей фабрике. Между прочими лицами, сим подлогом воспользовавшимися, находится один музыкант, о имени коего я здесь по особенным причинам умалчиваю, который, заказав в Москов-

(1773 — 1779), Вильде (1747 — 1752), Габрань (1785), Гилот (1797), Гинц (иногда и Ганц); (1780 — 1795), Енгоф (1772), Зин (1794), Каликс (1779 — 1792), Киршниг (1792), Клейс (1775), Раквиц (1788), Скосе Николас (он же Шкорь 1768 — 1772), Утгоф (1780 — 1799), Ферстер (1765).

[1]) Праздновали в 1883 г. Шредер 65-летие в 1885 г. Дидрихс 75-летие и в 1891 г. Беккер 50-летие.

[2]) «С.-Петер. Вед». 1803, стр. 703.

[3]) Там же 1783 г. № 46.

ских фабриках фортепианы, отправил оные в Киев с надписью на доске: Г. А. Тишнер в С.-Петербурге. Посему побуждаюсь почтенную публику предостеречь, извещая, что из моей фабрики по сие время никакие инструменты в Московские фабрики или лавки для продажи оных по комиссии отправлены не были. Иоган Август Тишнер, фортепианный мастер и купец в С.-Петербурге».

В дальнейшем изложении мы приведем некоторые данные о фортепианных фабриках Шредера и Беккера и подробно — насколько позволяют, во-первых, место, а во вторых, и разысканные нами материалы — характеризуем фабрику роялей Лихтенталя. Его фабрика функционировала с 1840 по 1854 год, когда владелец ее умер и, следовательно, эта фабрика всецело относится к старому Петербургу.

Имя Шредера нам удалось встретить в 1783 году[1] — «у Синего моста в доме № 174 у инструментального мастера Шредера продаются фортепиано и клавиры». Имел ли этот Шредер какое-либо отношение к существующей в Петрограде фабрике роялей Шредера — мы не знаем, но в 1820 году несомненно предок нынешних Шредеров извещал: [2])

Клавикордный мастер Андреас Христин Шредер, недавно открывший свою мастерскую по б. Литейной, дом Фольбаума № 501, вход во вторые ворота под квартирою военного министра, честь имеет известить почтенную публику, что он уже имеет для продажи готовые инструменты, как-то флигель-фортепиано о 6¼ октавах с Бродтворскою механикою, также различного сорта фортепиано с такою механикою, как делают флигель-фортепиано и с английским механизмом о 6 и 6½ октавах, со многими переменами, украшенные настоящею бронзою, весьма хорошо выделываются с полным и приятным тоном; он ласкает себя надеждою, что знатоки одобрят его работу».

В 30-ых годах XIX столетия Шредера взял под свое покровительство Фаддей Булгарин [3]):

«Есть люди, которых сама природа неудержимо влечет к изобретениям: мы имели случай видеть одного из сих избранных. Это инструментальный мастер г. Шредер. Он делал фортепианы, но вдруг в голове его родилась мысль о новом инструменте; он бросил мастерство свое и пять лет трудился, пока не осуществил своей идеи; зато произведение его есть нечто превосходное. Вообразите себе арфу, перерезанную поперек фортепианами; вы слышите звук арфы и между тем играете по клавишам. Людям, имеющим понятие о механизме клавикорд, не мудрено постигнуть, как трудно было устроить молоточки таким образом, чтобы они не ударяли по струнам, а, так

---

1) «С.-Петер. Вед». 1819 г. стр. 83.
2) Там же 1820 г. стр. 158.
3) «Северная Пчела» 1833 г. стр. 23.

сказать, щипали их, и обработать металлические струны так, чтобы они издавали звуки струн кишечных. Польза изобретения г. Шредера также очевидна: на его инструменте играть несравненно легче и приятнее, чем на арфе, и притом не нужно учиться особо: довольно уметь играть на фортепиано. Первый инструмент сего рода г. Шредер имел счастие поднести ее императорскому величеству: второй, который мы у него видели, отделан так великолепно, что не всякий может приобресть его, но мы уверены, что богатые любители музыки почтут за честь поощрить талант изобретателя и доставить ему возможность оказать новые услуги музыкальному миру. Г. Шредер живет в Малой Садовой в доме купца Куприянова, № 20».

С именем мастера Беккера мы столкнулись в 1800 году [1]) — на Вознесенском проспекте близ Измайловского моста № 217 у музыкального инструментального мастера Беккера продаются готовые фортепиано. «Но оказалось, что в Петербурге несколько Беккеров, и они завели между собою полемику, кого из них надо считать настоящим Беккером, у кого из них наилучшие инструменты».

А в 1846 году [2]) «превосходный мастер И. Беккер сделал весьма важное усовершенствование, чтобы все клавиши в фортепиано давали соответственные удару звуки». На это изобретение г. И. Беккером была взята привилегия, которая, как кажется, и положила начало дальнейшему благосостоянию фирмы Беккер.

Лихтенталь, по происхождению бельгиец, имел свою фабрику роялей в Брюсселе, которая совершенно была опустошена в июньскую революцию или, как тогда говорилось, — «во время несчастных событий 1830 года» [3]). Он переселился в Петербург и устроил здесь фабрику фортепиан, которая помещалась на Фонтанке, угол Апраксина переулка, в доме Шмидта [4]).

О Лихтентале заговорили с середине 40-ых годов XIX столетия; оказывается, что «знаменитый Лист первый указал здешней публике на достоинство фортепиан Лихтенталя. Не только в С.-Петербурге Лист не хотел играть на других инструментах, кроме Лихтенталевых, но даже возил их с собою из Парижа в Мадрит, не надеясь найти там фортепиан Лихтенталя, которые находятся во всех столицах Европы [5]).

В 1845 году Лихтенталь сделал особый компактный флигель для великой княгини Марии Николаевны, и по этому поводу писалось, что «г. Лихтенталь не фабрикант, а художник». В конце 1845 года Лихтенталь выступил с новым улучшением

---

1) «С.-Петерб. Ведом». 1800 г. стр. 183.
2) «Иллюстрация» 1846 г. стр. 705
3) «Северная Пчела» 1852 г. стр. 310.
4) «С.-Петерб. Ведом». 1851 г. № 39.
5) «Северная Пчела» 1852 г. стр. 310.

фортепиано — «с квадратным флигелем», появление которого в продаже позволило «Иллюстрации» напечатать такую заметку [1]):

«Вы верно слышали в представлениях Севильского Цырюльника, как поет романсы и песенки г-жа Виардо Гарсия».

— Слышали.

«Вы верно заметили, как она искусно акомпанирует себе, как блистательно делает прелюдии, и при том без всяких претензий».

— Заметили.

«Но вы верно не обратили внимания, из какого инструмента она извлекает могущественные, полные звуки, не по росту для обыкновенного фортепиано, потому что это и не фортепиано и не флигель, или, лучше сказать, флигель, только не крылообразный, по образцу и подобию всех флигелей в свете. Этот флигель и силой и обширностью регистра, всем, всем — флигель, только флигель квадратный. (Royal carré). На этом флигеле те же 7¼ октав, сила та же; вы не верите? Это легко объяснить. Ящик обыкновенного фортепиано так тесен, что струны, начиная с дискантной октавы, делаются короче, короче, так что последние не имеют длины дамской шпильки. Какой же тут может быть звук? А о силе и говорить нечего. Г. Лихтенталь, которому это дело обязано многими значительными усовершенствованиями, как истинный артист в душе, любя свое занятие как искусство, а не прибыльное ремесло, долго с сожалением смотрел на недостаточных покупателей обыкновенных фортепиан и решился сделать опыт собственно для них. Ящик несколько расширен; струны басовых октав легли попрежнему, но так как им дискантовые уступили свое место, то и эти струны могли лечь удобнее; а дискантовые, которых перестали стеснять грубые соседи, легли поперек на своем особенном месте. После такого раздела оба регистра получили самостоятельность, а инструмент получил силу, ничем не уступающую силе флигеля, держит строй ничем не хуже крылообразного соперника, занимает меньше места и дешевле в половину».

Успех опыта с квадратным флигелем навел Лихтенталя на следующее его усовершенствование — «флигель Империал Лихтенталя» [2]) — «высокие ноты протянулись поперечно, низкие, не стесняемые уже дискантовыми, легли косвенно во всю длину инструмента, хотя ящик его в объеме против прежнего рояля не увеличился. Но вследствие такого расположения струн басы получили силу неимоверную и при всем том не могут заглушить верхних октав; чистота и делимость звуков чрезвычайная, так что в самых многосложных аккордах, которые на фортепиано состоят из десяти нот, звук каждой слышен явственно, раздельно, как

---

[1]) «Иллюстрация» 1845 г. стр. 63.
[1]) Там же 1845 г. стр. 575.
[2]) Там же 1845 г. стр. 44.

будто эти ноты взяты на 10 отдельных инструментах, разными руками». Лихтенталь уступил первый такой инструмент за 800 р. и эту цену находили вполне нормальною.

В 1851 году инструменты Лихтенталя были на первой всемирной выставке [1]), а в 1853 году мастер Лихтенталь получил звание мастера двора его императорского величества и герб на вывеску» [2]).

1851 году Лихтенталем был выпущен очень любопытный прейскурант ценам на инструменты его работы [3]).

Фортепиано требовало за собою постоянного и бдительного надзора—нужен был настройщик, и первое время таковыми были и мастера и торговцы инструментами [4]); затем должность настройщика очень часто выполняли и учителя [5]), а в 1806 г. некто Циммерман коротко объявлял, что исключительно настраивает инструменты [6]). Чем ближе к нашему времени, тем чаще настройщик скрывается под таинственное «некто», не обозначая своего profession de foi и, видимо, приближаясь, к общеизвестному типу настройщиков, которые так часты в наши дни: дряхленький старичек, когда-то, быть может, бывший и хорошим музыкантом, но сбившийся с дороги, подпавший под чары «зеленого змия» и вместо блестящей карьеры артиста, властителя дум и сердец, взявший ключ для натягивания струн и покорно выбивающий гамму на расстроенном, дребезжащем рояле. Против этого типа настройщика энергично восставал М. Бернар, издавший в 1848 году первое на русском языке руководство «Искусство настраивать фортепиано» [7]).

Первый учитель на клавикордах поместил о себе объявление в 1760 году [8]). Это был какой-то приезжий иностранец, по всей вероятности немец, потому что остановился на Васильевском острове у портного Шиллера. Но, видимо, в первой половине XVIII века должность учителя музыки была не из выгодных, одними уроками музыки прокормиться было мудрено. и учителя соединяли свою должность с другим более выгодным занятием: очень часто торговцы музыкальными инструментами объявляли, что они, кроме продажи, могут и обучать музыке детей [9]); затем органисты иноземных церквей [10]) в Петербурге также считали возможным в свободное время занятие с детьми— «Иогам Олин, бывший в Гамбурге органист и находящийся

---

1) «Северная Пчела» 1851 г. № 106.
2) «С.-Петерб. Ведом». 1833 г. № 161.
3) Там же 1851 г. № 5.
4) См., напр., там же 1780 г. стр. 401, 1788 г. стр. 190 1802 г. стр. 322 2619. 1805 г. стр. 128.
5) «С.-Петербургские Ведомости» 1804 г. стр. 348.
6) Там же 1806 г. стр. 15.
7) «Северная Пчела» 1848 г. № 24.
8) «Санктпетербургские Ведомости» 1760, № 31.
9) Там же 1870 г. стр. 975 1792 стр. 604 , 1801 г. стр. 1272.
10) Там же 1808 г. стр. 3248.

ноне в сухопутном кадетском корпусе органистом при церкви предлагает свои услуги в обучении играть на клавикордах, генерал-басе и петь» [1]). Рано появились и учительницы музыки, в XVIII веке объявляли о себе только иностранки — «девица Титта намерена преподавать обучение на клавикордах и в пении желающих из дам и девиц» [2]), какая-то девица Титта хотела обучать только женский пол, но следующие за ней учительницы не делали этой разницы [3]). С начала XIX века появляются объявления учительниц из русских — «одна девица из благородной фамилии желает обучать детей игре на фортепиано» [4]).

С течением времени число желающих обучаться увеличивалось и, видимо, гораздо скорее, чем число учителей. Это несоответствие ярко проявилось в объявлениях об уроках. Учителя не просили уроков, но только предлагали, при чем подчеркивали, что у них уроки есть, но все-таки имеется еще несколько свободных часов, в которые они и могут давать уроки по часам, при чем не только предлагали ходить к ученикам, но занимались и у себя на дому [5]).

О плате за час занятия, к сожалению, учителя не говорили, но иногда указывали и иные условия, очень часто предлагали заниматься с детьми за квартиру [6]); «один музыкальный учитель желает обучать в каком-либо доме из-за квартиры и прислуги» или [7]) «учитель обучающий музыке, основательно играть на фортепиано, имея несколько свободных часов, предлагает свои услуги к обучению одного или двух детей в доме у господ, согласных вместо денежной платы снабдить его квартирою, приличною его семейству, из 2 или 3 покоев чистых с кухнею и с потребными дровами и свечами». Бывали исключения, когда предлагаемые условия могут показаться на наш взгляд прямо курьезными, но которые являются яркою характеристикою того времени [8]): «Один молодой человек, занимающийся многие годы обучением на клавикордах, желает определиться в господский дом с получением годового жалования. Хорошее обхождение предпочитает он большому жалованию». О самом занятии делались, с начала XIX века, общие указания: «легкая метода» [9]), «легкий способ» [10]), «удобною для детей методою» [11]) и т. д.

---

1) «С.-Петербургские Ведомости» 1801 г. стр. 3248.
2) Там же 1784 г. стр. 750.
3) Там же 1778 г. стр. 61.
4) Там же 1805 г. стр. 846.
5) Там же 1807 г. стр. 298.
6) Там же 1809 г. стр. 315.
7) Там же 1810 г. стр. 300.
8) Там же 1809 г. стр. 138.
9) Там же 1804 г. стр. 1352.
10) Там же 1823 г. стр. 958.
11) Там же 1806 г. стр. 249.

Ярче всего указание на методу проявилось в нижеследующем извещении от 1807 года [1]):

«Успех в преподавании наставлений много зависит от образа, как оные преподаются. Один известный через особенно хороший и прочный метод учитель играния на фортепиано желает в свободные часы заняться обучением. При потребном рачении ученик приобретет скоро успех в музыке».

Но учитель все-таки дорог, и появляются ряд самоучителей, ряд фортепианных школ. При этом нужно подчеркнуть, что в этом направлении деятельность шла двумя прямо противоположными путями. Ряд лиц, начиная с Прача и кончая Понинским (между ними особенно интересны Черни и Мейер), стремились выработать правильные методы преподавания, но параллельно с этим издавалось бесконечно большое количество руководств, основанных исключительно на шарлатанстве, на обмане публики. Ярким примером последнего может служить изданная в 1841 году книжка под заглавием «Секрет Мани, или способ выучиться на фортепиано».

Наша задача окончена. Мы далеко не исчерпали имеющегося материала, например, мы почти не касались ни мемуаров, ни переписки. Таким образом, признавая незаконченность, неполноту нашей работы, мы тем не менее думаем, что нам все-таки удалось, хотя эскизно, нарисовать общую картину, которая, увы, не отличается яркими, блестящими красками, а наоборот и туманна, и мрачна...

В самом деле в продолжение почти целых $1^1/_2$ века в этой области мы находились во власти «иноземца». Иноземец этот приезжал к нам исключительно с целью «наживы» и, нажившись, уезжал обратно, на родину...

Певцы, музыканты, торговцы, мастера, фабриканты — все пришлый народ, все — чужие люди.

А где же свои? Где же «российские Невтоны и Платоны» — их не видать, об них не слышно, а если и появились они, то жили где-то на третьем дворе в закоулке...

И отношение к ним—почти всегда барственно-снисходительное, отношение, так метко характеризованное исковерканным иностранным словом: «куриозите». Да, скрипач Хандошкин — куриозите, а скрипач Лолли — celebraire. Лолли можно подарить смычок с бриллиантами, а Хандошкину достаточно выслать с дворецким четвертной билет.—Инструмент «арфа», парижский мастер Казино — на арфе нужно учиться, за арфу можно платить тысячи, ну, а о «гуслях» — вспомним определение иностранца: гусли—лежачая арфа — можно иногда поговорить и только...

И все свое, то, что создавалось прошлой жизнью, давилось, умирало или влачило едва заметное существование...

[1]) «С.-Петербургские Ведомости» 1807 г. стр. 979.

В 1821 году на столбцах «С.-Петербургских Ведомостей» было помещено, насколько нам удалось отметить в последний раз, следующее объявление [1]):

«Желающие видеть у себя на дому вертеп, благоволят дать знать у Харламова моста, в доме вдовы священника Герасимова, Александру Колосову».

И не в одной квартире Петербурга, в полутемной зале, едва освещенной мигающими сальными свечами, около небольшого ящика, верх которого был сведен конем и украшен резьбой, а стены снаружи были оклеены лубочными картинами, изображающими «различные возрасты жизни человеческой» толпился и млад и стар...

Появлялся царь Ирод, в синей куртке, красных штанах, с короной на голове и обнаженным мечом в руке, и два белых ангела, и рыдающая о своих детях Рахиль, и лютая смерть с косою, и страшный чорт.

И слышалась речитативом песнь пастушка, пригнавшего овец Вифлеемской пещере:

Нова радость стала.
Ярко в небе хвала,
Над вертепом звезда ясна,
Светом восспяла.
Пастушки идут с ягнятками
Перед малым дитятком
На колени упадали
Христа прославляли:
Молил, просил Христе Царю,
Небесный Государю,
Даруй лето счастливое
Всему Господину!

---

1) «С.-Петербургские Ведомости» 1821 г. стр. 1287.

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕННОЙ И ПРЕДМЕТНЫЙ.

Здания:

Мосты:

Реки, каналы:

Рынки:

Театры. Места увеселений:

Трактиры:

Улицы. Площади. Сады:

Церкви:

Части города:

СОДЕРЖАНИЕ.